



HAL
open science

Un nœud infini, unité ultime dans l'œuvre de Béla Tarr

Julián Medrano Hoyos

► **To cite this version:**

Julián Medrano Hoyos. Un nœud infini, unité ultime dans l'œuvre de Béla Tarr. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT: 2022PA030089. tel-04237545

HAL Id: tel-04237545

<https://theses.hal.science/tel-04237545>

Submitted on 11 Oct 2023

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

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

Un nœud infini, unité ultime dans l'œuvre de Béla Tarr

Julián Medrano Hoyos



Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles
Sous la direction de Monsieur le Professeur Antoine de Baecque
Présentée et soutenue à Paris le 22 novembre 2022

Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle – ED 267 Arts & Médias – UMR THALIM – Equipe ARIAS

Composition du jury :

José MOURE, Professeur des Universités – Université Paris 1- Panthéon Sorbonne.
Corinne MAURY, Maîtresse de conférences – Université Toulouse 2 - Jean Jaurès.
Patrick BARRÈS, Professeur des Universités – Université Toulouse 2 - Jean Jaurès.
Antoine DE BAECQUE, Professeur des Universités – Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.

*À mon père,
qui en mourant m'a offert une nouvelle vie.*

Un nœud infini, unité ultime dans l'œuvre de Béla Tarr

Résumé

Lors de la première mondiale de *Sátántangó* (1991-94), Béla Tarr affirme que dans son cinéma « il n'y a pas de philosophie à laquelle on puisse tout rattacher, pas d'idéologie ou d'acte de création convenablement formulé – il n'y a que des sentiments. » Au fil de trente ans de carrière, le réalisateur hongrois a consacré ses films à exalter ce qu'il appelle la « dignité humaine », mais comment comprendre ce que cela signifie si l'œuvre elle-même récuse toute forme d'interprétation ? Comment procéder devant cette œuvre qui exige d'être vécue et échappe à des analyses purement formelles, esthétiques ou narratives ? Béla Tarr commence sa pratique cinématographique à l'âge de dix-neuf ans dans la Hongrie communiste en faisant des films qu'il appelle « sociaux » – fortement ancrés dans les principes du *cinéma vérité* – avant de poursuivre une démarche plus esthétique en expérimentant avec le plan-séquence afin de créer des œuvres qu'il aime définir comme « cosmiques ». Cependant, comment comprendre l'apparente rupture avec ses films de jeunesse si le cinéaste insiste avoir toujours fait « le même film » ? Voici ce que cette thèse cherche à aborder : en essayant de *vivre* les longs-métrages de Tarr nous avons entrepris une route pour trouver l'unité qui noue les films ensemble. C'est à travers d'une étude interdisciplinaire, qui comprend l'analyse d'œuvres littéraires, de tableaux et de photographies, que nous sommes parvenus à découvrir en quoi consiste la démarche ultime de Béla Tarr.

Mots clés : Tarr, Krasznahorkai, cinéma, peinture, cosmos, catastrophe, apocalypse, dignité, unité.

An endless knot, ultimate unity in the works of Béla Tarr

Abstract

At the world premiere of *Sátántangó* (1991-94), Béla Tarr stated that in his cinema "there's no philosophy you can trace everything back to, no ideology or act of creation that can be conveniently formulated — there are only feelings." Over the course of his thirty-year career, the Hungarian director has dedicated his films to exalting what he calls the "human dignity", but how can we understand what this means if the work itself rejects any form of interpretation? How does one proceed when confronted to a work that demands to be experienced, *lived*, and eludes mere formal, aesthetic or narrative analyses? Béla Tarr began his film practice at the age of nineteen in Communist Hungary, making what he called "social" films — strongly rooted in the principles of *cinéma vérité* — before pursuing a more aesthetic approach, experimenting with long takes in order to create films he likes to define as "cosmic". However, how can we understand the apparent rupture with his early films if the filmmaker insists he has always made "the same film"? This is what this thesis intends to address: in trying to *live* through Tarr's feature films we set out on a journey to find the unity that binds the films together. Through an interdisciplinary study, which includes the analysis of literary works, paintings and photographs, we have managed to discover what Béla Tarr's ultimate approach is.

Keywords: *Tarr, Krasznahorkai, painting, art, cosmos, catastrophe, apocalypse, dignity, unity.*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Daniela Matiz Borda de m'avoir accompagné durant le long procès d'écriture de cette thèse : je la remercie de sa patience et de son aide précieuse dans l'élaboration finale de ce document, je la remercie de ses relectures et de ses conseils, je la remercie de son amour infini.

Je tiens à remercier spécialement Antoine de Baecque d'avoir dirigé mon travail, je le remercie de sa confiance, de sa compréhension durant les moments difficiles et de la liberté qu'il m'a toujours accordé. Je remercie également José Moure, Corinne Maury et Patrick Barrès d'avoir accepté de lire cette thèse et de participer à sa soutenance.

Je tiens à remercier mes cher.e.s ami.e.s de leur soutien au cours de toutes ces années : je remercie Óscar Garzón Mejía de sa compagnie tout au long de ce chemin que nous avons entrepris ensemble sans nous en rendre compte. Je remercie Laura Bak Cely pour quinze ans de partage et de complicité qui ont fait de la rédaction de cette thèse une démarche plus supportable. Je remercie Andrea Pratzoli de toutes nos conversations sur Béla Tarr et de m'avoir montré un jour de pluie, à la bibliothèque du centre Saint-Charles, le DVD de *Sátántangó*. Je remercie Camille Bui de ses mots toujours encourageants et de ses retours précieux. Je remercie Lorena García Cely d'une conversation insouciante qui m'a convaincu de ne pas abandonner cette thèse à un moment où abandonner semblait plus digne que continuer.

Je dois beaucoup à mon oncle Mauricio et à ma tante Martha-Cecilia. Je les remercie de m'avoir accueilli dès mon arrivée en France et de m'avoir toujours encouragé à poursuivre cette étude. Je remercie également Martha-Cecilia de ses corrections précieuses et pertinentes et de m'avoir accompagné dans ce travail jusqu'à la dernière minute.

Je remercie chaleureusement Santiago Salazar de m'avoir introduit aux Dzogchen, ce qui m'a donné la liberté dont j'avais besoin pour mener à terme cette étape de ma vie. Je remercie Lama Lena qui, sans le savoir, m'a donné les mots dont j'avais besoin pour comprendre ce que je voulais écrire.

Je remercie ma sœur, Mariana de las Estrellas, d'être depuis toujours le pilier de ma vie. Je remercie ma mère, Catalina, d'avoir géré notre propre catastrophe et de m'avoir permis de continuer à une époque où abandonner semblait inévitable. Je voudrais terminer en remerciant mon père, Sergio Arturo, de m'avoir donné la vie non pas une fois, mais deux. Cette thèse lui est dédiée.

Table des matières

PROLOGUE **p. 1**

INTRODUCTION **p. 10**

CHAPITRE 1 : *la liberté du temps* **p. 25**

Remedios Varo à l'exposition surréaliste de 1938 (p. 26). – *Ícono* et la découverte de la Quatrième Voie (p. 29). – Le système de Gurdjieff (p. 30). – La clef ésotérique (p. 37). – *Bruja que va al sabbath* (p. 39). – *Béla Tarr, l'Alchimiste*, exposition au Centre Georges Pompidou (p. 44). – Comprendre l'alchimie (p. 45). – L'expérience de *Macbeth* (p. 55). – Le plan séquence s'impose (p. 62). – La rencontre avec les Trois Sœurs (p. 64). – Lady Macbeth, mère et consort (p. 72). – Le crime de Macbeth (p. 80). – Le Portier de l'Enfer annonce le *temps d'après* (p. 84). – Nouvelles apparitions (p. 88). – La scène de somnambulisme, le tâche maudite (p. 98). – La prophétie accomplie, le dévoilement de Macbeth (p. 102). – Modifier et adapter *La tragédie de Macbeth* (p. 106).

CHAPITRE 2 : *essayer la joie, goûter le bonheur* **p. 112**

La Chute d'Icare, marcher à l'intérieur du tableau (p. 112). – Pieter Bruegel, l'Ancien, de la gravure à la peinture (p. 115). – La figure humaine au centre du paysage (p. 119). – L'interprétation du texte d'Ovide (p. 122). – L'art de Bruegel comme une totalité (p. 128). – *Sátántangó* et la marche (p. 130). – Penser l'apocalypse (p. 132). – L'agent révélateur (p. 135). – La rencontre avec *Tango de Satan* (p. 139). – *Damnation*, intégrer les préoccupations (p. 147). – Neuf minutes de vaches (p. 155). – Le tintement du glas I (p. 158). – Un certain système politique (p. 166). – La journée du Docteur (p. 173). – Les « visages » des choses (p. 178). – Imaginons une spirale (p. 182). – La marche et la pluie nous situent dans le temps (p. 187). – Tous les microcosmes (p. 191). – Il est temps d'attendre (p. 195) – La danse au bistrot (p. 198). – Le discours d'Irimiás (p. 203). – Comprendre les idéologies (p. 207). – Le gros plan (p. 211). – Le début de la nouvelle vie (p. 214).

– Multiplicité de points de vue (p. 219). – La vision d'Irimiás (p. 222). – Questions de foi (p. 224).
– La bureaucratie au travail (p. 229). – Le tintement du glas II (p. 235).

CHAPITRE 3 : après le déluge

p. 238

L'affaire de la Méduse (p. 239). – Théodore Géricault, *Le Chasseur de la garde* et *Le Cuirassier blessé* (p. 246). – Monumentaliser la réalité (p. 249). – Retour à Paris, travaux préparatoires (p. 251). – *Le Radeau de la Méduse*, une expérience intérieure (p. 257). – La raison des catastrophes (p. 260). – Béla Tarr, le passage d'*Outsider* à *star* (p. 262). – *La Mélancolie de la Résistance* (p. 265). – L'œuvre littéraire comme outil de travail (p. 272). – Ágnes Hranitzky et le montage (p. 273). – La danse des astres (p. 280). – Problèmes cosmiques (p. 285). – Humboldt et l'artiste cosmographe (p. 287). – Le tempérament égal (p. xx). – Géométrie et musique (p. 292). – Les rencontres avec la baleine (p. 295). – Jonas, Pinocchio, Moby-Dick (p. 300). – Valuska, le sans-espoir (p. 305). – L'appel du Prince (p. 309). – Filmer la foule (p. 314). – Le dévoilement de Valuska (p. 319). – Le film se referme (p. 323). – Un mot sur les catastrophes (p. 326).

CHAPITRE 4 : tout conspire

p. 335

La commission *Seagram* (p. 336). – La commission de la Chapelle (p. 338). – Entrer à la Chapelle (p. 343). – Mark Rothko, réaliste (p. 345). – *Black and Grey* (p. 346). – Concevoir les tableaux comme des drames (p. 351). – La folie de Friedrich Nietzsche (p. 354). – Le cheval de Nietzsche (p. 356). – *At latest in Turin* (p. 359). – Un cinéaste « philosophe » ? (p. 361). – Une analyse sophistiquée, les trois transformations de l'esprit (p. 363). – *The World Goes On*, terrorisme et le nouveau siècle (p. 366). – Au fil des jours la vie s'éteint (p. 371). – Ohlsdorfer et le Christ (p. 373). – Les tâches journalières, le cheval rebelle (p. 381). – Le discours du Voisin (p. 386). – *La venue d'Isaïe* (p. 389). – La mort de Dieu (p. 393). – L'importance des vêtements (p. 399). – La visite des tziganes (p. 403). – *Journey in a place without blessings* (p. 405). – Les « visages » de la plaine hongroise (p. 411). – Filmer le silence (p. 414). – *La non-fin* (p. 418). – *Cosmos in potentia* (p. 421). – « La seule chose qui reste est le temps » (p. 423).

CONCLUSION	p. 427
BIBLIOGRAPHIE	p. 436
FILMOGRAPHIE	p. 451
FICHE TECHNIQUE DES COURTS-MÉTRAGES	p. 452
FICHE TECHNIQUE DES LONGS-MÉTRAGES	p. 453
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p. 457
ANNEXE 1	p. 460
ANNEXE 2	p. 475

prologue

Pour commencer regardons une photographie. Il s'agit de *Jeux de société au café*, capturée par le photographe français Robert Doisneau un soir du mois de mars 1954 dans *Le Panthéon*, un bistrot parisien de la rue Lacépède.



Jeux de société au café, Robert Doisneau, 1954.

De manière instinctive, comme s'il s'agissait d'un élan primaire, notre regard est immédiatement saisi par l'attention conjointe des personnes sur la photo. Notre esprit scientifique – habitué à des analyses parfois sophistiquées et guidé par sa tendance inéluctable à étudier tout ce dont nous sommes témoins – veut irrémédiablement disséquer ce qui se

trouve devant nos yeux, mais l'objet du regard conjoint de nos confrères humains nous oblige à diriger notre attention vers l'homme à la chaise. Nous le regardons pendant plusieurs secondes et nous nous demandons : que fait-il ? Un premier réflexe, peut-être un sous-produit de notre imaginaire moderne, nous fait penser qu'il a trop bu et qu'il essaie de manger le pied de cette chaise, mais nous réalisons rapidement qu'il s'agit plutôt d'une démonstration : sous le regard attentif de ce groupe de personnes, cet homme fait preuve d'un exploit circassien en tenant sa chaise en parfait équilibre sur son menton. Tout à coup, nous nous découvrons intimement impliqués dans la scène, nous devenons partie de l'action. Nous prenons une longue inspiration et donnons libre cours à notre regard qui se concentre maintenant sur les mains de l'homme qui semblent fouiller dans les poches de son manteau ; nous voyons qu'il a déjà commencé à sortir quelque chose de sa poche gauche, mais de quoi s'agit-il ? D'un mouchoir ? D'un foulard ? Nous imaginons soudainement qu'il s'apprête à faire un tour de magie en faisant disparaître la chaise afin de captiver définitivement son public. Nous pensons alors aux spectateurs et notre esprit scientifique s'empare enfin de nous, nous commençons à compter : comme si nos yeux suivaient la trajectoire de la spirale d'or, nous passons de l'homme à la chaise aux deux femmes qui, fixées sur lui, nous tournent le dos. En bas à gauche, une ligne composée de trois figures nous transmet trois états d'âme différents : celui d'une jeune femme qui, cigarette à la main gauche, attend avec patience la fin de cette perturbation ; celui d'un homme qui, allumette à la main droite, capturé sur le point d'allumer sa propre cigarette, admire volontiers le spectacle du soir ; celui d'un homme qui boit un verre de vin et qui, peut-être fatigué par une longue journée, semble souhaiter que la chaise tombe et casse la figure de ce saltimbanque afin de pimenter un peu sa soirée. De là, notre regard s'élève au centre de la composition où six personnages se partagent notre attention : nous avons d'abord l'homme au béret qui, au lieu de regarder la chaise flottante, s'intéresse davantage au point d'équilibre dans le menton de l'artiste, il lui accorde toute son attention et pense : « ça pas l'air si compliqué que ça... ». Nous commençons à descendre et arrivons au patron du bistrot qui, identifiable par le torchon sur son épaule, inquiet de l'état de son mobilier, semble prêt à se jeter sur la chaise au cas où les désirs de l'homme qui boit le verre de vin se réaliseraient. Notre descente continue et notre regard cerne les quatre personnes assises : nos yeux glissent de l'homme aux lunettes à l'enfant qui obstrue son visage et qui,

témoin silencieux du monde des adultes, émerveillé par ce qui pour lui est sans doute un tour de magie, est tenu par une présence invisible, cachée par la femme qui nous tourne le dos. Le regard de l'enfant trace une ligne droite qui nous ramène à l'homme à la chaise mais, avant de revenir vers lui, nous sommes soudainement confrontés au seul personnage qui ignore la démonstration, un homme assis en plein milieu et qui, au lieu de participer au jeu de la scène, nous regarde. Cela fait douze personnes : l'artiste, dix spectateurs – dont un qui nous est caché – absorbés dans leurs rêveries, et un homme qui échappe à l'attention conjointe pour observer l'observateur. Nous sentons ses yeux sur nous, il nous observe pour nous dire : « je vous vois », nous rappelant ainsi qu'en effet il y a un objectif, il y a l'œil du photographe.

Animé par le simple besoin d'inscrire la « réalité » qu'il voyait autour de lui, Robert Doisneau s'est souvent conçu comme un conteur d'histoires. Centrés sur les actions humaines, prenant généralement – surtout après la fin des années 1940 – des scènes de la vie quotidienne teintées d'humour et affirmées dans une dimension populaire, les clichés de Doisneau nous invitent à imaginer les vies de leurs sujets. L'historien de la photographie Quentin Bajac décrit ces photographies comme des « histoires ouvertes : des images qui ne [sont] pas trop descriptives, pas trop explicites et qui [font] travailler l'imagination du spectateur. Des clichés que leur auteur souhaitait légers comme un clin d'œil et qui entendent suggérer davantage que montrer. »¹ Cependant, il fut un temps où l'œuvre de Doisneau n'était pas peuplée par des personnages excentriques et pittoresques que nous connaissons si bien aujourd'hui, ni par des rencontres accidentelles ou inattendues qui éveillent chez le spectateur le sentiment intime de partage qui l'a rendu mondialement célèbre. Nous savons, par exemple, que durant ses premières années il n'osait même pas photographier les passants dans la rue : « ces premiers clichés ont alors pour sujet la matière des fortifications : pavés, objets au rebut, becs de gaz, feuilles des arbres, grilles des parcs qui dénotent un goût de la vue de détail, comme à la loupe, hérité peut-être de sa pratique de la gravure lithographique. »² Le photographe utilise de cette manière la matière primaire qu'il trouve dans les rues de Gentilly pour créer la fondation d'un style qui évolue largement au fil du temps, tout en restant pleinement ancré dans la simplicité : « le style Doisneau, c'est avant

¹ BAJAC Quentin. *Robert Doisneau. Pêcheur d'images*, Gallimard, 2012, p. 74.

² *Ibid*, p. 18.

tout la recherche d'une certaine simplicité, d'une immédiateté et d'une économie de moyens : une volonté de ne pas se disperser, pour demeurer toujours en alerte, léger, mobile et à l'affût du monde. »³

Ce n'est que durant les années d'après-guerre que Doisneau devient le flâneur baudelairien par excellence et commence à parcourir les rues des banlieues parisiennes et les cafés célèbres de la rive gauche à la quête d'instant de grâce. Une rencontre s'avère d'une importance particulière durant cette époque, celle du poète Robert Giraud qui, profondément intéressé par l'insolite, fréquentait le Paris populaire de la Libération. Il entraîne Doisneau avec lui : ensemble, ils parcourent les rues des Halles, les alentours de la place Maubert, les bistrot du Quartier Latin, toujours à la recherche du hasard et du fantastique. Sur son ami, Giraud confiera dans une interview en 1993 : « c'était un personnage très sensible, éveillé à tout, tout à fait curieux – un vieux braconnier, au fond, un braconnier de la rue. Si j'emmenais Robert dans un bistrot je savais quelle photo il allait faire. Moi je me mettais à côté de la personne qu'il voulait photographier. C'était comme si c'était moi qu'il voulait photographier. »⁴ Pour obtenir de si géniaux clichés, le poète et le photographe ont développé une complicité avec leurs sujets : ils rencontrent les individus qui peuplent ces cafés, ils écoutent leurs histoires, ils boivent et rient avec eux, et s'impliquent dans leurs vies. Doisneau souligne précisément que pour prendre ce type de photos « on ne peut pas rester à la lisière de la foule. Il faut boire autant de beaujolais que les autres pour se sentir participant des choses qui se passent [...] Je parle leur langue, j'ai les mêmes conversations qu'eux, je mange comme eux. Mon travail personnel est un peu différent du leur, mais je suis, à ma manière, un représentant de cette classe. Je leur ressemble. »⁵ Ce profond respect pour le sujet photographié se traduit également dans le processus de création de l'œuvre. Bajac nous confirme que les images fugaces, prises à la sauvette, demeurent des exceptions dans son travail et que ces instants précis où le temps s'arrête pour que l'on puisse apprécier les expressions d'un homme qui s'apprête à allumer sa cigarette étaient dans la plupart de cas le résultat d'une préparation méticuleuse :

³ *Ibid*, p. 66.

⁴ HAMILTON Peter. *Robert Doisneau : la vie d'un photographe*, Hoëbeke, Paris, 2012, p. 198.

⁵ *Ibid*, pp. 198, 226.

« Doisneau rapprochait sa pratique photographique de celle d'un metteur en scène ou d'un comédien : 'je considère toujours un peu le cadre ou le rectangle de la photo comme une scène ; là-dedans on met un bonhomme ou une bonne femme ou plusieurs personnages.' Pour Doisneau, la bonne image naît le plus souvent d'une trouvaille, d'un hasard et d'une surprise, bien souvent du contraste entre forme humaine, une figure et son environnement ou l'espace qui l'entoure – ce que Doisneau nomme le 'décor', terme fondamental pour comprendre sa pratique. Pour obtenir cette rencontre inédite, plusieurs approches du sujet sont possibles. Soit la méthode statique de l'affût qui consiste à se planter devant un 'décor' particulièrement fort et à attendre le 'miracle' ; plusieurs de ses séries ou images les plus connues sont nées de ce type de dispositif, proche d'un piège photographique [...] Soit la méthode plus mobile de la poursuite, qui consiste à suivre une forme dynamique, curieuse, et d'attendre que celle-ci s'inscrive dans le bon 'décor'. Dans un cas comme dans l'autre, la photographie est pour Doisneau affaire de placement. »⁶

La démarche de Robert Doisneau pourrait être résumée comme une quête permanente pour *inscrire* dans les *décors*, et *inscrire*, nous rappelle l'historien de l'art Jean-François Chevrier, n'est pas un métier : « c'est une réponse individuelle aux questions que posent les scènes de la vie, à l'émotion qu'elles provoquent, à la beauté inattendue, énigmatique, aux bizarreries touchantes, aux signes de la souffrance, de la misère, au pathétique [...] *Inscrire* n'est pas un métier, mais une manière de mettre de la distance et de la fiction, par l'image, dans ce qui est déjà étrange et disant, pour le ramener à soi. »⁷ Ce vouloir *inscrire* s'impose chez Doisneau. Cela devient plus clair lorsqu'on réalise que dans ses portraits des classes ouvrières il n'y a aucun « point de vue » ni aucun jugement. Il invite ses modèles à jouer avec lui pour faire entrer le hasard au lieu de le poursuivre. Peut-être inconsciemment, sa pratique photographique s'est développée comme un acte instinctif dont la force provient de sa capacité inhérente à embrasser l'accident, l'imprévu, l'inattendu. Sur l'imposition de cette méthode, le photographe nous dit : « je n'ai jamais spéculé sur le temps, photographier était pour moi un besoin. Cette œuvre s'est faite à mon insu [...] C'est une sorte d'inadvertance

⁶ BAJAC Quentin. *Op.cit*, p. 69.

⁷ CHEVRIER Jean-François. *Du métier à l'œuvre*, Fondation HCB, 2010, p. 25.
Italiques dans le texte.

générale, tout ça. Bien sûr, ce que je faisais, je le faisais exprès, c'était voulu, mais je ne pensais certainement pas à faire une œuvre, je voulais simplement laisser le souvenir de ce petit monde que j'aimais ».⁸

La présence du photographe ne nous est donc jamais cachée. Comme dans *Jeux de société au café*, le regard vers l'objectif est un trait récurrent dans l'œuvre de Doisneau. Ce regard nous invite à circuler librement dans l'image, nous le reconnaissons et nous comprenons que l'auteur du cliché vient de fixer dans le temps un événement mémorable, qui illustre l'humour qui imprègne le quotidien de l'être humain. Un mot sur l'humour s'avère nécessaire, car il nous faut savoir le distinguer de la blague : « la dimension humoristique de [la] pratique [de Doisneau] réside tout d'abord dans une conception, légère et ludique, de l'acte photographique lui-même. Le photographe demeure un joueur et jamais ne doit se prendre au sérieux : il s'agit, pour faire rire les autres, de s'amuser soi-même au préalable – y compris en faisant rire de soi-même. L'humour est donc une façon d'être au monde, avant de constituer un style photographique. »⁹ Qu'y a-t-il de plus humain que l'humour ? Élaborée dans le cadre de la photographie dite « humaniste », qui s'efforçait pour remettre l'expérience humaine au cœur des préoccupations plastiques, l'œuvre de Doisneau se distingue de celle d'autres photographes du courant tels Willy Ronis, Brassai ou Izis – plus enclins à la mélancolie où à l'ironie – par sa capacité d'évoquer ce qu'il y a de plus humain chez l'humain, le rire. Le respect quasi dévotionnel pour le sujet exprimé par l'œuvre de Doisneau est au cœur de son humanisme. Avec ses modèles, affirme Bajac, le photographe « s'efforce le plus souvent d'établir un rapport d'échange, voire d'empathie : loin d'être un observateur extérieur, [il] se doit de photographier l'intérieur et de 'se sentir participant des choses qui se passent'. Dans ce partage réside le plaisir de la photographie, la réussite du cliché étant souvent fonction de l'émotion qui en est à l'origine : 'on ne devait photographier que lorsque l'on se sent gonflé de générosité pour les autres'. L'humanité de Doisneau est souvent peuplée de 'petites gens' selon ses propres termes, de ceux 'qui ne reçoivent pas habituellement la lumière'. »¹⁰

⁸ *Ibid*, p. 66.

⁹ BAJAC Quentin. *Op.cit*, p. 76.

¹⁰ *Ibid*, p. 80.

En entretenant des liens étroits avec le néoréalisme italien, l'une des caractéristiques les plus importantes de la photographie humaniste était le goût pour saisir chaque personne dans son propre environnement. Cette représentation de l'individu dans son milieu personnel, se laissant observer dans une intimité dépourvue de la conscience de soi, évoquait une compassion profonde pour l'humanité des sujets. C'est à partir de ce principe que le photographe américain Edward Steichen décide de préparer l'exposition *The Family of Man* (1955), où Robert Doisneau présentera cinq photographies. À travers 503 clichés, pris par 273 photographes provenant de 68 pays, Steichen voulait créer un parcours capable de montrer aux visiteurs jusqu'à quel point tous les hommes étaient liés. Elle fut conçue comme un miroir des émotions qui se manifestent au quotidien, comme un miroir de l'humanité à travers le monde entier. Pour Steichen, la mission du photographe était d'expliquer « l'homme à l'homme, et chaque être humain à lui-même'. Convaincu de la capacité de la photographie à intervenir dans notre compréhension du monde, il compare son impact à l'influence déjà ancienne des mots écrits qui, sans bouleverser forcément l'ordre des choses, ont été les premiers instruments pour aiguïser notre conscience et éveiller notre esprit. »¹¹ Dans son introduction au catalogue de l'exposition, Edward Steichen déclare :

« Nous avons recherché et sélectionné des photographies réalisées dans toutes les parties du monde [...] Des photographies de l'individu et de la cellule familiale dans ses actions au début de la vie et jusqu'à la mort et l'enterrement. Des photographies concernant l'homme en relation avec son environnement, avec la beauté et la richesse de la terre dont il a hérité et ce qu'il a fait de cet héritage, les bonnes et les grandes choses, les choses stupides et destructives. Des photographies qui s'intéressent au religieux plutôt qu'aux religions. À la conscience humaine fondamentale plutôt qu'à la conscience sociale. Des photographies

¹¹ WANAVERBECQ Annie-Laure. *Est-ce ainsi que les hommes vivent... Humanisme et photographie*, Marval Paris, 1995, p 13.

concernant les rêves et les aspirations de l'homme et des photographies des forces créatrices flamboyantes de l'amour et de la vérité et du mal corrosif inhérent aux mensonges. »¹²

Inspirés par les mots d'Edward Steichen, nous regardons à nouveau notre cliché et nous découvrons un treizième personnage qui nous avait échappé plus tôt : en haut à gauche, sous l'horloge et les deux panneaux de « Ricard », une affiche publicitaire nous montre le visage d'une femme qui fixe également l'homme à la chaise. Le regard de cette femme trace une ligne droite dès la partie supérieure de la composition et se complémente avec celle de l'enfant, du trio assis sur la banquette et des deux femmes qui nous tournent le dos, tout en disant : « Oui ». Nous regardons cette photographie et, comme cette femme, nous aussi, nous disons « Oui » à cette vie. Nous réalisons qu'en effet, dans cette seconde d'éternité, cette image s'est imposée chez le photographe qui, prêt à appuyer sur le déclencheur de son appareil photographique, n'a eu le choix, lui aussi, que de dire « Oui » :

« Doisneau perçoit des espaces animés de figures ou des figures qui rayonnent de leur propre force intérieure. Pour lui, tout individu ou groupe constitué forme, dans des moments privilégiés, une figure en harmonie avec l'espace qu'il occupe. Chacun peut d'ailleurs ressentir plus ou moins intensément sa présence dans l'espace, selon le lieu et le moment. Pour celui qui perçoit de l'extérieur, ce sentiment interne de la présence correspond à une forte configuration dans l'espace ; il suffit alors pour le photographe de se laisser capter par la figure. C'est pourquoi Doisneau dit que le photographe 'n'est pas le chasseur mais le lapin'. »¹³

¹² STEICHEN Edward. *The Family of Man*, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New York, 1955, p. 5.

"We sought and selected photographs made in all parts of the world [...] Photographs of the individual and the family unit in its actions to the beginnings of life and continuing on through death and burial. Photographs concerned with man in relation to his environment, to the beauty and richness of the earth he has inherited and what he has done with this inheritance, the good and the great things, the stupid and the destructive things. Photographs concerned with the religious rather than the religions. With basic human consciousness rather than social consciousness. Photographs concerned with man's dreams and aspirations and photographs of the flaming creative forces of love and truth and the corrosive evil inherent in the lie."

¹³ CHEVRIER Jean-François. *Op.cit*, p. 71.

Ce « maître de la complicité bienveillante avec le genre humain »¹⁴ devient grâce à sa pratique un instrument de la Grande Totalité : saisi par l'instant qu'il pense saisir, en pleine résonance avec son environnement, il comprend qu'il est là pour capter un moment qui, après un concours astronomique de circonstances, n'attendait que lui. Il ne pense pas, il déclenche.

¹⁴ WANAVERBECQ Annie-Laure. *Op.cit*, p 12.

un saule de cristal, un peuplier d'eau,
un haut jet d'eau arqué par le vent,
un arbre bien planté quoique dansant,
un cheminement de rivière qui s'incurve,
avance, recule, vire
et arrive toujours :

 une démarche paisible
d'étoile ou de printemps sans hâte,
eau avec les paupières fermées
dont sourdent toute la nuit des prophéties,
présence unanime en houle,
vague après vague jusqu'à tout recouvrir,
verte souveraineté sans crépuscule
comme l'éblouissement des ailes
lorsqu'elles s'ouvrent en plein ciel,

Octavio Paz – *Pierre de soleil*

introduction

une œuvre qui s'impose

Pour le cinéaste hongrois Béla Tarr être réalisateur de cinéma n'est pas une profession. Il faudrait plutôt avoir une sensibilité innée, une capacité particulière de faire face à la noirceur d'un monde que nous avons hérité sans le savoir et de distinguer la force qui jaillit de ce drame universel. Cette force invisible aime à se cacher au grand jour, comme sous le plus fin des voiles : dans l'élan d'un homme qui marche sous la pluie, dans la patience d'une femme qui aide son père infirme à s'habiller, dans le réconfort d'un vagabond qui mange une soupe aux haricots bien chaude. Son œuvre cinématographique se développe ainsi en fonction des personnes qui jouent dedans, des lieux qu'elles parcourent et de la musique qu'elles écoutent. C'est pour cela que Tarr, lorsqu'il enseignait à l'école de cinéma, aimait dire à ses élèves : « on n'écrit pas simplement un scénario et des dialogues pour choisir après les acteurs à partir d'une série de photos [...] On n'écrit pas un scénario, on n'écrit pas les dialogues. Quand vous avez un synopsis, l'étape suivante est de voir si vous avez les personnages et les lieux. Et lorsque vous avez tout cela, vous devez de toute façon ajuster le scénario. »¹ Le scénario, ou l'histoire, s'impose au fur et à mesure que le processus de création avance et l'œuvre cinématographique se fait de cette manière à l'insu du réalisateur, dont la tâche principale serait alors de façonner l'œuvre *in potentia*, comme un sculpteur sur du marbre, afin qu'elle représente le plus fidèlement possible les idées qui l'ont enfantée.

Béla Tarr évoque souvent ses ambitions de jeunesse et son désir, à l'âge de seize ans, de devenir philosophe. Il voulait parler de la « vraie vie », des souffrances dont il était témoin tous les jours, et apprendre aux gens à voir le monde. Cependant, des raisons politiques, dénonce-t-il, l'ont empêché de poursuivre ses études à l'université². À une époque où il avoue

-
- ¹ KOVÁCS András Bálint. "The world according to Béla Tarr" in <http://www.kinokultura.com/specials/7/kovacs.shtml>. Consulté le 14/05/2020
"You don't just write a film-script, then the dialogue, and then select the actors from a photo-album [...] You do not write a script, you do not write dialogue. When you have a synopsis, the next step is to see if you have the characters and the locations. And when you have all of that, you need to adjust the script anyway."
- ² Cf. DALY Fergus ; CAIN Maximilian LE. "Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr" in <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>

s'être senti envahi par un fort sentiment de colère, le jeune Tarr entreprend alors sa quête pour trouver un moyen d'expression capable de manifester cette rage, tout en gardant une compassion profonde pour le tourment des plus faibles. Il se rendra compte rapidement que ce n'était pas dans l'écriture mais dans la création d'images qu'il allait trouver la manière de concrétiser son dessein. Il se lance alors à faire du cinéma. Nous sommes au début d'un long chemin que le cinéaste fait pour exalter ce qu'il appelle la « dignité humaine », c'est la route à travers laquelle nous verrons l'évolution d'une œuvre qui commence par une vision sociale des problèmes du monde – marxiste diraient certains – et qui s'achève dans une conception plus cosmique ou holistique de la vie. Les histoires, pour reprendre le conseil que Tarr donne à ses étudiants, ne seront ainsi qu'un prétexte pour parler de la « vraie vie ». Lors de la première mondiale de *Sátántangó* (1991-94) à la Berlinale de 1994, à l'occasion d'une rencontre après la projection du film, le cinéaste déclare :

« Nous avons utilisé le roman [*Tango de Satan*] comme une sorte de prétexte pour dire un petit quelque chose sur le cinéma lui-même. Et puis il y avait le petit détail que nous voulions aussi parler de nos vies. De notre vie quotidienne [...] Nous devons nous demander quelle est la tâche du cinéma. Qu'est-ce que le cinéma, d'ailleurs ? Comment quelque chose devient-elle une histoire ? Comment quelque chose devient-elle du temps ? Comment ces catégories fonctionnent-elles, comment s'influencent-elles mutuellement ? Comment vivons-nous et que percevons-nous dans cet état ? Que voyons-nous ? À quel moment devient-il important de savoir à quoi ressemble le coin de cette table, de quel matériau elle est faite ? Il y a donc toute une série de questions auxquelles nous répondons — avec notre travail, nos films, mais aussi avec notre vie quotidienne. Et il n'y a pas de réponse définitive. Plus nous réfléchissons à ces questions, moins nous en sommes certains. Et si nous sommes vraiment honnêtes, alors nous devons admettre que nous ne trouverons pas de réponse. Ce serait tellement bien s'il y avait une réponse définitive et certaine. Il faut distinguer entre ce qui a été, ce qui est certain, ce qui ne peut plus être remis en question, et

ce qui est encore à venir [...] C'est ce genre de considérations qui nous préoccupent dans notre travail. »³

Ces propos nous aideront à comprendre les enjeux fondamentaux du travail de Béla Tarr. Nous regardons un film comme *Sátántangó* ou *Le Cheval de Turin* (2011) et nous ne pouvons pas nous empêcher de nous poser des questions redoutables, telles : « est-ce ainsi que les hommes vivent ? » ou « est-il donc impossible d'échapper à la souffrance ? », mais nous devons lutter contre cette pulsion primaire qui nous mène à chercher sans cesse une réponse capable d'apaiser nos doutes ultimes. Nous nous voyons alors contraints à admettre qu'analyser l'œuvre de Béla Tarr nous met certainement dans une position embarrassante car nous devons commencer par reconnaître que nos questions sont toujours équivoques et nécessitent des précisions. Il est nécessaire que notre pensée elle-même se traduise dans le langage cinématographique propre à Béla Tarr : nous devons d'abord observer ses films en silence et vivre avec ses personnages afin de comprendre que le plus important est la vie elle-même et que ce qui nous entoure – notre langue maternelle, notre milieu socio-économique, les rues que nous parcourons – est au cœur des préoccupations de l'œuvre. Nous devons reconnaître que nous sommes devant une filmographie dans laquelle les valeurs auxquelles nous sommes habitués – la vision dualiste inhérente à notre humaine condition du « bien et mal » et du « bon et mauvais » – s'effacent, *comme à la limite de la mer un visage de sable*.⁴ Il

³ "Discussion with Béla Tarr about *Sátántangó*", in <https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/archive/program-archive/2019/magazine/articles/bela-tarr-at-the-forum-1994/>

"We used the novel [*Satan's Tango*] as a kind of pretext to say a little something about filmmaking itself. And then there was the little detail that we also wanted to speak about our lives. About our everyday lives [...] We have to ask ourselves what the task of film is. What is film, anyway? How does something become a story? How does something become time? How do these categories work, how do they mutually influence each other? How do we live and what do we perceive in this state? What do we see? At what point does it become important what the corner of this table looks like, what material it's made of? And so there's a whole series of questions that we answer – with our work, our films, but also with our daily lives. And there is no definitive answer. The more we think about these questions, the less certain we become. And if we're really honest, then we must admit that we won't find an answer. It would be so nice if there were a definitive, certain answer. You have to distinguish between that which has been, that which is certain, which can no longer be called into question, and that which is still to come [...] These are the kinds of considerations we're concerned with in our work."

⁴ Nous empruntons cette phrase à la formidable conclusion de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (1966).

n'y a pas de philosophie derrière les images à l'écran, il n'y a pas d'idéologies, de métaphores ou d'analogies non plus, « il n'y a que des sentiments. Avec le sens tactile de nos émotions, nous enregistrons des choses, et essayons de transmettre quelque chose. Et l'un de ces sens est la caméra. »⁵

Comment faire pour analyser à travers notre esprit dual une œuvre vouée à l'unité et à montrer la rencontre de l'homme avec la Grande Totalité ? Comment saisir à travers notre âme bipartite des films dédiés à mettre en scène les tribulations de la vie sans pour autant les juger comme telles ? Pour cela, ce cinéma demande quelque chose de nous : il requiert l'effort le plus éprouvant pour l'homme moderne, l'effort de ne pas faire l'effort. C'est presque contre-nature car il ne s'agit pas non plus de se laisser envahir. Devant cette apparente contradiction, étant donné que nous ne sommes pas dans un milieu qui demande notre passivité, comment procéder ? Ces films se déploient avec le cheminement de leurs personnages et nous invitent à nous laisser guider par l'ordre cosmique qui s'œuvre à nos yeux, sans juger, sans poser des questions, avec le seul compromis de les sentir. Et les *sentir*, ce n'est pas une mince affaire. Le présent constant dans lequel se déroulent ces longs-métrages est sans doute exténuant : nous regardons ces images et au premier abord nous les sentons comme des fragments, nous pensons que cela ne commence pas lorsqu'en réalité cela fait deux heures que nous sommes assis dans la salle obscure. Ce n'est lorsque le film se termine (se termine-il vraiment ?) et que nous réfléchissons à ce que nous avons vu que nous comprenons la parfaite unité que nous venons de témoigner. C'est ce qu'a peut-être ressenti le philosophe Jacques Rancière lorsqu'il écrit : « Béla Tarr nous demande seulement *un peu de temps*. Mais un peu de temps, cela peut sembler trop, si cela bouleverse précisément nos emplois du temps. »⁶ Comme s'il s'agissait d'une progression, d'une spirale qui entame sa trajectoire hélicoïdale, chaque film génère le suivant car ils sont tous, sans exception, consacrés à un seul et même but, exalter la dignité humaine : « je veux faire des films sur la vie », dit volontiers le cinéaste, « la vie de mon point

⁵ "Discussion with Béla Tarr about *Sátántangó*", in <https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/archive/program-archive/2019/magazine/articles/bela-tarr-at-the-forum-1994/>

"There are only feelings. With the tactile sense of our emotions, we record things, and try to convey something. And one of these senses is the camera."

⁶ RANCIÈRE Jacques. « Béla Tarr : le travail du temps. À propos de *Sátántangó* » in *Cahiers du cinéma*, n° 591, p. 80.

Italiques dans le texte.

de vue, et cela passe par la question de la dignité humaine. Si quelqu'un s'en prend à la dignité d'un individu, c'est comme s'il s'en prenait à moi. »⁷ La dignité pour Tarr est alors le droit fondamental d'être valorisés et respectés pour notre propre bien-être, la possibilité de décider ce que nous allons devenir mentalement, spirituellement et physiquement, la possibilité d'être libres. La dignité est ce sans quoi l'on cesserait d'être humains, elle est ce qui nous ancre à notre humanité, et lutter pour garder la dignité est la seule lutte qui nous permet de vivre quoi qu'il en soit. Elle est ainsi ce qui nous permet de continuer chaque jour, elle est la seule façon d'affirmer la vie.

Ces films sont par conséquent quelque chose de très concret et de très simple, ils essaient de nous montrer la manière dont nous vivons et tout ce qui nous entoure, ce monde que nous avons – toujours sans nous rendre compte – construit et transformé. Tarr veut alors nous mettre devant ce qu'il appelle des « vraies gens » et nous présenter des situations « prises dans la vie de tous les jours. L'usage que je fais de ma caméra est peut-être un peu différent, mais en gros, ça ressemble à du documentaire. Les acteurs ne jouent pas. Ils sont eux-mêmes. »⁸ Ces films seraient davantage une construction, un monde en mouvement perpétuel, une expérience. Grâce au développement du plan-séquence, mécanisme avec lequel Béla Tarr ne cessera jamais d'expérimenter, tous les éléments présents dans ce monde peuvent briller par eux-mêmes et la caméra nous les montrera dans toute leur splendeur. Des plans de plusieurs secondes présentant des chaises, des verres, des murs et des vêtements peuplent l'œuvre du réalisateur hongrois afin de révéler au spectateur que tout a une place déterminée dans le cosmos, que tout est lié.

« Il ne s'agit pas d'une réalité objectivement perçue et existant de manière indépendante, ni d'un au-delà métaphysique, mais plutôt d'une présence, à la fois réelle et virtuelle, en devenir. Ainsi, malgré la représentation apparemment réaliste d'un monde frappé par la pauvreté et la corruption, la réalité construite dans les films n'est pas celle du réalisme social, ni la représentation d'événements historiques, mais une exploration créative de la réalité sous la forme d'une image pensante, où le réel n'est pas une représentation de la réalité et le

⁷ REGNIER Isabelle. « Béla Tarr : 'La véritable damnation, c'est la solitude absolue' » in *Le Monde*, 9 septembre 2011.

⁸ GRUGEAU, Gérard. « Entretien avec Béla Tarr » in *24 Images*, n° 111, été 2002, p 42.

virtuel n'est pas une négation du réel [...] Au lieu d'un argument ou d'une histoire, on nous présente une série d'événements qui, au lieu de créer un espace illusoire de jugement/identification, offre un espace différent — celui de la rencontre, où le film, le spectateur, le monde et l'extérieur sont interconnectés dans le processus de transformation créative. »⁹

L'exploration du tragique et du comique à partir d'une perspective non duale imprègne chaque film d'un humour mordant et parfois surréel. Nous pensons, par exemple, à une scène de *L'Homme de Londres* (2007), où Maloin achète à sa fille une étoile de renard sous le conseil de deux vendeurs grotesques qui, filmés dans une contre-plongée murnauesque, tentent désespérément de gagner une commission juteuse en poussant féroce la vente de la fourrure ; ou aux multiples séquences de danse où les buveurs de palinka tombent et se relèvent au rythme d'un accordéon pérenne déployant ainsi toute leur joie de vivre. En découvrant avec chaque film de nouvelles façons de montrer cette « vraie réalité », l'œuvre de Béla Tarr devient mouvante en elle-même : « chaque sortie sur les écrans marque une étape dans l'évolution du cinéaste. Il ne cesse de perfectionner son style visuel et d'explorer ses lieux de prédilection. Sur trois décennies, il offre la vision saisissante d'une société hongroise en faillite qui s'acharne à détruire tout lien humain encore subsistant entre citoyens, le tout sur fond d'agonie de l'ère communiste. Obstinement, il pose la question de savoir s'il existe encore une utopie en laquelle ces hommes et ces femmes au chômage pourraient placer leur confiance et se sauver, non pas au sens d'un salut religieux, mais d'un délai de vie supplémentaire. »¹⁰ Le style, pourtant, ce n'est pas le réalisateur qui le développe,

⁹ BUSLOWSKA Elzbieta. "Cinema as art and philosophy in Béla Tarr's creative exploration of reality" in *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, Essex, 2009, p. 109.

"It is not reality objectively perceived and independently existing, nor a metaphysical beyond, but rather a presence, both actual and virtual, in the process of becoming. Thus, despite the seemingly realistic portrayal of the world stricken by poverty and corruption, the reality constructed in the films is not that of social realism, nor is it the representation of historical events, but a creative exploration of reality in the form of a thinking image, where real is not a representation of reality and a virtual is not a negation of the real [...] In place of an argument or story, we are presented with a series of events which, instead of creating an illusionistic space of judgement/identification, offers a different space - that of encounter, where the film, the viewer, the world and the outside are interconnected in the process of creative transformation."

¹⁰ LENGYEL David. « Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques » in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*. L'Harmattan – Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013, p. 59.

mais ce sont les films eux-mêmes qui l'exigent : celui-ci se présente ainsi comme la réponse aux problèmes de forme et de fond inhérents à chaque production. Le style est par conséquent, comme proposé par Rancière, une manière de voir qui évolue nécessairement avec les yeux de celui qui voit : « un style, on le sait depuis Flaubert, ce n'est pas l'ornement d'un discours mais une manière de voir les choses : une manière 'absolue' dit le romancier, une manière d'absolutiser l'acte de voir et la transcription de la perception, contre la tradition du récit pressé d'aller à l'effet qui suit la cause [...] [Le cinéaste a] le choix entre deux manières de voir : la relative, celle qui instrumentalise le visible au service de l'enchaînement des actions, et l'absolue, celle qui donne au visible le temps de produire son propre effet. »¹¹ Béla Tarr optera par la vision absolue et au lieu de se concentrer sur les événements eux-mêmes, il s'occupera de la façon dont les personnages les absorbent afin de montrer uniquement ce qu'ils vivent. « Il s'agit de voir ce que les personnages voient », écrit Rancière, car l'action du film « n'est finalement que l'effet de ce qu'ils perçoivent et ressentent. »¹²

Nous verrons que dans ce cinéma la notion de « personnage » ne se réduit pas aux êtres humains, qui ne sommes malgré tout qu'une infime partie de la Grande Totalité. La pluie qui tombe, le vent qui souffle, l'alcool que les personnages boivent, les manteaux qu'ils portent et les espaces qu'ils peuplent – d'habitude composés à partir de morceaux de différentes villes hongroises – seront tous des personnages. Dans les mots de Corinne Maury, « composer l'espace d'un paysage, en imprimer son caractère nébuleux, passe dans le cinéma de Béla Tarr par un travail d'assemblage des motifs : si la nuit unifie et contracte le monde dans des silences incertains, la pluie invisible qui tape sur la terre endormie renforce la sensation que la plaine hongroise porte en elle une inquiétude pesante. Et, pour Béla Tarr, filmer un corps dans le paysage, ce n'est pas simplement en saisir le déplacement mais c'est bel et bien inscrire ce même déplacement dans une relation de dépendance aux phénomènes qui l'incurvent. »¹³ Nous montrerons que le travail de Tarr veut établir un rapport différent entre la caméra et l'objet filmé : comme s'il procédait selon les principes d'un peintre, le cinéaste s'intéresse à la construction d'un paysage aussi vaste que la plaine magyare pour que le spectateur puisse

¹¹ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 32.

¹² *Ibid*, p. 33.

¹³ MAURY Corinne. *L'attrait de la pluie*, Yellow Now, 2013, p. 20.

apprécier simultanément, comme dans un temps suspendu, la beauté de la terre et la force des êtres qui l'habitent. « Mon approche générale », avoue Béla Tarr, « se rapproche de la peinture [...] Le cinéma devrait posséder les mêmes qualités que la peinture au Moyen Âge. Il ne faut pas qu'il relève d'une seule image, ou alors cela supposerait que chaque cadre puisse être parfait. L'art visuel, à la différence de la littérature, renvoie à un autre langage. J'ai tourné *Damnation* dans neuf villes différentes de Hongrie, mais au final aucune n'est véritablement réelle. Il n'y a ni passé, ni futur, mais l'idée du chaos comme principe révélateur de mon cinéma. »¹⁴

Cette dévotion pour créer un temps qui efface les notions de « passé », « présent » et « futur » et montrer aux spectateurs la révélation qui émane du chaos a souvent été analysée comme une analogie des quêtes spirituelles. Cependant, le spectateur de l'œuvre de Tarr est invité à ne pas approcher ses films comme s'ils étaient enveloppés d'une aura de mysticisme ou de transcendance de l'esprit. Cette œuvre, nous insistons, contrairement à l'individu qui la regarde, est fondamentalement *simple*. Certes, elle évoque en nous les plus diverses des réactions, mais cela n'est pas dû à l'œuvre en elle-même, mais à notre propre esprit. Comme si nous nous regardions dans le reflet de l'étang le plus calme, regarder un film de Béla Tarr ne nous procure que ce que nous y déposons. Les films ne nous montrent que les tensions inhérentes à la répétition du quotidien, au passage du temps, à notre transit dans un monde de plus en plus alambiqué, selon ses propres mots : « mon cinéma témoigne surtout d'un chaos et d'une certaine impuissance de l'individu face à son destin [...] Mon souci était de montrer la progression d'un chaos, centré sur l'individu bien que l'histoire humaine semble plus riche ou complexe que celle retranscrite au cinéma. Sans doute, elle recouvre trop de significations différentes. »¹⁵ Certains y verront la divinité, d'autres l'implacable catastrophe. Mais « divinité » et « catastrophe » ne sont que des mots auxquels nous avons accordé, au fil du temps, d'innombrables acceptions avec des variations infinies qui se transforment selon l'individu qui les prononce. Nous devons ainsi préciser nos questions équivoques et comprendre que ce qui constitue l'essence de ce cinéma ne saurait s'apercevoir du dehors –

¹⁴ FEIGELSON, Kristian. « Entretien avec Béla Tarr. L'homme à Budapest » in *Positif*, n° 610, p. 13.

¹⁵ *Ibid*, p. 10.

l'essence étant par définition à l'intérieur – ni s'exprimer par des analogies ou des symboles. Il ne s'agit donc pas tout à fait de suspendre les jugements moraux, mais de comprendre que pendant les heures que nous regardons ces films nous n'en aurons pas besoin. Louis-José Lestocard écrit avec justesse : « nous sommes face à une œuvre immense appelant d'autres grilles d'interprétation que celles usuellement utilisées, quelque chose qui déborde l'idée du cinéma pour devenir agent de contemplation des *choses*. »¹⁶

Nous avons entrepris la démarche épineuse d'analyser une œuvre qui récuse par principe tout type d'analyse. Nous avons dû mettre une halte à notre esprit scientifique et à ses raisonnements sophistiqués car, naturellement, après toutes nos années d'études et notre accumulation capitaliste de connaissances, nous avons commencé par questionner les propos philosophiques des dialogues, les intentions politiques des plans, les répercussions morales des scènes, les principes esthétiques des séquences, seulement pour nous retrouver devant un chemin encombré de broussailles qui s'arrêtait soudain dans le non-frayé. Nous avons mis des années à réaliser que notre seule option était de mettre en pratique les conseils du cinéaste et d'essayer de *voir* dès une nouvelle optique. Cela nous a mené un jour à regarder les films comme si nous regardions un tableau ou une photographie : tout en les regardant nous avons pris le temps de nous observer nous-mêmes jusqu'à découvrir que lorsque nous pensions être les chasseurs de réponses nous n'étions en réalité que le lapin.

Nous avons alors essayé d'oublier tout ce que nous avons lu et appris sur Béla Tarr. Au lieu de contredire les propos de ceux qui voyaient dans son œuvre le travail d'un pessimiste, nous avons tenté de comprendre d'où venait cette conception. Au lieu d'aborder sa filmographie comme une série de « périodes » ou d'« époques » fragmentées dans le temps, nous avons préféré nous concentrer sur les liens qui nouent tous les films ensemble pour mettre en évidence le processus évolutif qui opère au sein de l'œuvre. Au lieu de catégoriser ou de classifier les personnages, de les juger en tant que « prophètes », « escrocs », « fous » ou « nihilistes », nous avons décidé de les analyser en fonction du milieu qu'ils habitent afin de les apprécier dans leur propre contexte et d'arriver à les connaître. Nous avons donc fait l'effort de ne pas chercher à placer ce cinéma dans un courant spécifique des arts

¹⁶ LESTOCARD Louis-José. « Damnation. Regarder les choses car elles veulent qu'on les regarde » in *Positif*, n° 531, p. 30.
Italiques dans le texte.

cinématographiques, de ne pas le définir comme « moderniste » ou « radical », mais de le concevoir comme la création de ce que le critique et ami personnel du cinéaste, András Bálint Kovács, appelle un « outsider »¹⁷, comme le travail d'un artiste qui n'a jamais cessé d'expérimenter et qui a transité plusieurs courants différents : « [Tarr] était reconnu dans les années 90, dans le courant documentariste. Il en est peu à peu sorti et a commencé à faire des films plus universels et à se concentrer sur les relations humaines, ou bien sur sur la relation d'un personnage avec le monde qui l'entoure. Ces films n'ont pas de temps ni de lieu précis. On a l'impression que les histoires se déroulent dans un endroit, mais ça peut-être n'importe où. »¹⁸

Comme tout artiste, Béla Tarr a ses obsessions. Nous découvrirons au fur et à mesure de notre étude que dès *Le Nid Familial* (1979) jusqu'au *Cheval de Turin* ces obsessions ont toujours été fondamentalement ancrées sur les mêmes sujets. Sa filmographie n'est donc autre chose que le résultat d'une série d'expérimentations consacrées à transmettre à travers la caméra les mêmes préoccupations : non pas la désintégration mais la manière dont les choses se désintègrent, non pas les événements qui ont lieu dans le récit mais la façon dont les personnages les vivent, non pas les activités qui jalonnent notre quotidien mais le temps que nous passons à les faire. Nous pouvons par la suite affirmer que Tarr ne cesse jamais de faire le « même film » : « j'ai souvent l'impression que nous faisons toujours le même film, mais toujours un peu mieux. Nous essayons à chaque fois de faire un peu mieux. Donc le style n'a jamais été un problème, vous savez, il vient du dernier film, le dernier film venait du précédent, et ainsi de suite. »¹⁹

¹⁷ Cf. KOVÁCS András Bálint. « Un outsider au centre » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 26-32.

¹⁸ MARTÍNEZ Dominique. « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de l'Hongrie » in *Positif*, n° 597, p. 109.

¹⁹ SCHLOSSER Eric. "Interview with Béla Tarr: About Werckmeister Harmonies" in https://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.XrQ_yhPHzOY. Consulté le 07/05/2020
"I often have the feeling that we make always the same movie, just always a little bit better. We try each time to make a little bit better. So the style was never a question, you know, it's coming from the last movie, the last movie was coming from the previous movie, and so forth."

Nous avons évoqué plus haut que l'œuvre de Béla Tarr évolue, mais nous devons résister à l'impulsion d'interpréter le mot « évolution » comme un passage progressif d'un état à l'autre et nous l'approprier plutôt dans son sens darwinien. À partir du nominatif *evolutio*, action de dérouler, et du verbe latin *evolvere*, qui faisait allusion au moment où un livre – auparavant des rouleaux – se déroulait ou se déployait, Charles Darwin utilise le mot *evolution* pour faire référence à ce qui se développe par des processus naturels. Très attentif aux implications du mot, qui pouvait facilement évoquer une notion de « progrès », Darwin ne l'utilise qu'une seule fois – dans le dernier paragraphe de la sixième édition de *De l'Origine des Espèces* (1859) – pour suggérer plutôt la conception d'un processus d'ouverture, de modification et d'adaptation qui ne vise pas un but mais qui s'étend à l'infini :

« C'est ainsi que de la guerre naturelle, de la famine et de la mort résulte directement l'effet le plus admirable que nous puissions concevoir : la formation des êtres supérieurs. Il y a de la grandeur dans une telle manière d'envisager la vie et ses diverses puissances, animant à l'origine quelques formes ou une forme unique sous un souffle du Créateur. Et tandis que notre planète a continué de décrire ces cycles perpétuels, d'après les lois fixes de la gravitation, d'un si petit commencement, des formes sans nombre, de plus en plus belles, de plus en plus merveilleuses, se sont développées et se développeront par une évolution sans fin. »²⁰

Darwin propose effectivement que les espèces luttent pour s'adapter aux changements dans l'environnement et que le processus évolutif consiste à trouver un nouveau niche dans un monde en perpétuel changement. De la même façon, nous allons trouver dans le cinéma de Béla Tarr une œuvre qui s'adapte et qui mute en fonction des conditions qui se présentent. Si nous étudions ses films comme une évolution, comme un processus qui, comme le temps dans ses longs-métrages, est constant et sans arrêt, nous commencerons à découvrir une série de figures et de formes récurrentes : sa fascination pour filmer les personnages dans les espaces qui leur sont propres, soient-ils les couloirs d'une forteresse, les rues d'une ville industrielle ou la grande plaine hongroise ; son amour pour les séquences de danse qui nous transmettent la joie inhérente aux vivants ; sa détermination pour créer toujours des

²⁰ DARWIN Charles. *De l'Origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, Victor Masson et fils, Paris, 1870, pp. 590-91.

situations qui basculent l'ordre préétabli. Parmi ces figures, l'apparition d'un type de personnage s'avère d'un intérêt particulier pour notre analyse, celle que nous avons appelé « l'agent révélateur ». Nous verrons que cette figure, centrale pour comprendre l'ensemble de l'œuvre de Tarr, aura ses origines dans la littérature et apparaîtra pour accomplir une tâche fondamentale : celle de dévoiler aux autres personnages leur propre présent, de leur montrer leur propre condition, une réalité qui, pour des raisons spécifiques à chaque film, ils n'osaient ou n'étaient pas capables de voir.

Nous avons de cette manière découvert que pour saisir l'esprit d'universalité qui se dégageait de ces films il nous fallait être conscients de l'alchimie qui avait lieu entre le cinéma de Béla Tarr et d'autres formes d'art, telles que la littérature, la peinture et la musique. En analysant les sources littéraires à l'origine des films – des dix longs-métrages seulement *Le Nid Familial*, *L'Outsider* (1981), *Rapports préfabriqués* (1982) et *Almanach d'Automne* (1985) ont été réalisés à partir d'un scénario original – nous avons réalisé que pour pénétrer vraiment l'univers du cinéaste nous devions détourner les yeux du cinéma pour un moment afin d'étudier comment ces autres formes d'art se développent. C'est ainsi que la photographie, la littérature et la peinture sont devenues nos clés de lecture, un prisme qui nous a permis d'identifier la manière dont les préoccupations « cosmiques » et esthétiques du réalisateur évoluent de façon nuancée dans la singularité de chaque film. Ce type de lecture a élargi notre champ de vision et nous a permis de mieux saisir la dimension des films étudiés : nous avons enfin vu qu'en tant qu'œuvres de l'esprit, ils renvoient aux mêmes questionnements humains fondamentaux qui concernent toute l'histoire des arts. Ce n'est donc pas en tant qu'influence, inspiration ou comparaison que nous présentons ces œuvres complémentaires, mais en tant qu'ouvertures et points d'entrée aux problématiques universelles aussi présentes dans le cinéma de Béla Tarr.

Nous commençons par une lecture de l'adaptation que Tarr fait en 1982 de *La tragédie de Macbeth* à travers le prisme de l'œuvre de la peintre espagnole Remedios Varo. Ce ne fut qu'en étudiant les explorations alchimiques de cette artiste que nous avons réalisé la nature non-linéaire du temps qui imprègne toute l'œuvre du cinéaste, qui a trouvé dans le plan-séquence la réponse à sa quête pour nous faire vivre le temps ressenti par ses personnages. Nous avons découvert ensuite chez Pieter Bruegel, l'Ancien, l'amour pour les paysans. En

nous montrant la vie des hommes et des femmes au travail, insouciant des grands événements tels le chemin du Christ au Calvaire ou la mort d'une divinité, le peintre flamand met l'être humain au centre de ses préoccupations. Nous avons ainsi compris comment le groupe de villageois de *Sátántangó* peut devenir l'élément prépondérant d'un film majestueux qui nous montre en même temps l'état moribond des pouvoirs communistes. Grâce au *Radeau de la Méduse*, chef-d'œuvre du peintre français Théodore Géricault, nous avons réussi à voir la catastrophe *par delà toutes les valeurs* et la comprendre comme un événement duquel peut jaillir une œuvre d'art. En observant le tableau de Géricault nous avons compris que nous ne sommes qu'une partie intégrante du même cosmos que János Valuska, dans *Les Harmonies Werckmeister*, s'efforce de montrer au groupe d'habités d'un bar qui ne veut pourtant que repousser de quelques minutes l'heure de fermeture. La danse astrale qui ouvre le film et la catastrophe qui a lieu à la fin étaient devenus pour nous des instants analogues, qui nous montraient, chacun à sa propre manière, que tout est lié. Nous avons enfin trouvé chez Mark Rothko une œuvre qui ne *dit rien*, mais qui, comme *Le Cheval de Turin*, opère comme un miroir en nous mettant en contact direct avec nous-mêmes. Grâce à Rothko nous avons pu regarder le film ultime de Béla Tarr comme un précipité de toute sa filmographie : la vie qui s'éteint, des messages révélateurs, le temps qui se répète sans cesse. Nous avons donc nécessité d'un travail préparatoire pour être enfin capables de poser des questions sans pour autant vouloir en tirer une réponse définitive. Doués de mémoire, nous avons oublié l'importance de l'oubli, nous avons oublié que pour recommencer à nouveau il nous fallait oublier nos vieilles manières afin de trouver la différence dans la répétition.

Le voile de Maya est le plus traître des artefacts : notre quête initiale pour trouver le sens des images à l'écran nous avait empêché de les voir. Nous avons alors dû faire appel aux coups de marteau d'un philosophe pour comprendre que les réponses qui nous avaient échappé si longtemps ne viendraient pas avant de réaliser qu'il n'y avait plus aucune question à poser. Après de telles considérations nous avons eu une révélation : ces films demandaient notre participation et non notre regard inquisiteur. Sans nous en apercevoir, ces films nous avaient habités : lorsque nous traversions une rue, lorsque nous nous protégeons des pluies automnales, lorsque nous essayions de les oublier en buvant dans un bar ; ils nous avaient suivis partout. Nous avons ainsi découvert que pour les analyser il fallait les vivre et ce ne fut

qu'en les vivant que nous nous sommes rendu compte que cette étude s'était faite à notre insu. Nous n'avons pas eu le choix. Il nous fallait partager les chemins parcourus par tous les personnages de Béla Tarr pour nous aventurer enfin à tenter une analyse sur la dignité humaine. Stéphane Bouquet l'avait déjà signalé – « Béla Tarr n'invente pas un système, mais il crée un chemin. Vraiment, il faut faire route avec Béla Tarr, la récompense est à chaque étape du chemin »²¹ – mais il nous a fallu le découvrir par nous-mêmes. Ce travail ne cherche donc qu'à guider les lecteurs dans leur propre chemin au cas où ils voudraient, comme nous, s'aventurer dans le non-frayé.

²¹ BOUQUET Stéphane. « Le splendeur de Béla Tarr » in *Cahiers du cinéma*, n° 510, p. 57.

« Très vénérables Pères ! J'ai lu dans les écrits des Arabes qu'Abdallah le Sarrasin, à qui l'on demandait quel était, sur cette sorte de théâtre qu'est le monde, le spectacle le plus digne d'admiration, répondit qu'il n'y voyait rien de plus admirable que l'homme - opinion que rejoint le fameux mot d'Hermès : 'c'est un grand miracle, ô Asclépios, que l'homme.' [...] Dieu a prît donc l'homme, cette œuvre à l'image indistincte, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui parla ainsi : 'je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur.' [...] De là ce mot des Chaldéens : l'homme est un être vivant, de nature variée, multiforme et changeant. »

Jean-Pic de la Mirandole – *Sur la dignité de l'homme.*

chapitre 1
la liberté du temps

Regardons un tableau. Il s'agit de *Sorcière qui va au Sabbat* de la peintre espagnole Remedios Varo, réalisé durant son exil à Mexico en 1957.



Cat.175. *Bruja que va al Sabbath*, Remedios Varo, 1957.

Regardons-le quelques instants avant de remonter à l'hiver parisien de 1938 pour nous promener dans la Galerie des Beaux-Arts au 140, rue du Faubourg-Saint-Honoré, où le monde de l'art est témoin d'un événement exceptionnel : l'Exposition Internationale du Surréalisme ouvre ses portes et se dévoile comme une *Gesamtkunstwerk*, une œuvre d'art totale. Depuis 1925, les artistes surréalistes avaient déjà collaboré à différentes expositions collectives, mais pour cette occasion André Breton envisagea une présentation plus holistique des travaux. Avec Paul Éluard comme coorganisateur, il avait prévu de créer, faire de l'exposition une expérience surréaliste en elle-même et d'offrir aux spectateurs « l'accession à un monde de mystère où le burlesque a moins de place que l'angoisse, où le rire des visiteurs dissimule leur inquiétude, où leur colère même exprime leur déroute. »¹ Pour mener à bien leur vision, Breton et Éluard firent appel à cinq artistes pour les aider dans la conception du projet : Marcel Duchamp prit le rôle de « générateur arbitre », Salvador Dalí et Max Ernst devinrent « conseillers spéciaux », Man Ray « maître de lumières » et Wolfgang Paalen, présenté comme chargé d'« eaux et broussailles », avait la mission de concevoir l'entrée principale des lieux². Ensemble, ils finirent par façonner tout un écosystème surréaliste au cœur de Paris : divisée en trois parties, l'exposition commençait dans une cour qui accueillait les visiteurs avec le *Taxi pluvieux* de Dalí ; continuait dans un long couloir orné par des plaques de rue – appelé « Plus belles rues de Paris » – où seize artistes habillèrent seize mannequins venus des grands magasins de la ville ; et terminait dans une grande salle évoquant une grotte (ou un utérus, selon certaines interprétations) où les installations *Ciel de roussettes* de Duchamp – qui consistait en 1200 sacs de charbon vides suspendus au plafond au-dessus d'un poêle – et *Avant la mare* de Paalen – un bassin artificiel avec de l'eau, des roseaux et de vrais nénuphars placés sous le plafond de sacs de charbon vides – créaient une

¹ Citation trouvée dans *Il y a 80 ans, l'Exposition internationale du surréalisme se visite à la lampe électrique*, article publié dans *Le Figaro* en 2018 à l'occasion des 80 ans de l'Exposition. <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/01/16/26010-20180116ARTFIG00278-il-y-a-80-ans-l-exposition-internationale-du-surrealisme-se-visite-a-la-lampe-electrique.php>
Consulté en juillet 2021.

² Le lecteur est invité à consulter le Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme janvier-février 1938. Il trouvera ici la liste des organisateurs et le répertoire des 229 pièces exposées. Il est accessible en ligne sur le site officiel d'André Breton : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000464>
Consulté en juillet 2021.

atmosphère sombre et humide que le spectateur devait parcourir avec une lampe électrique pour illuminer et observer les différents tableaux, dessins, cadavres exquis et objets exposés. C'est dans cette salle que Remedios Varo, une jeune et timide artiste qui commençait à trouver sa place parmi les plus grands noms masculins du moment, présenta sa première œuvre dans une galerie à l'étranger : un tableau intitulé *l'Attente*³ (1937)⁴.

L'Attente possède toutes les caractéristiques qui tiennent à cœur aux surréalistes : dans un mélange entre le céleste et le terrestre, l'artificiel et le naturel, Varo nous présente une figure féminine ailée qui remplace ses yeux manquants (elle ne possède pas de tête) par des jumelles. Le personnage ouvre la porte d'une armoire avec sa jambe gauche, transformée en une béquille géante en forme de clé. À l'intérieur de cette armoire, d'où s'écoule un liquide qui ressemble à du lait, nous voyons un nuage qui pleut sur une planète. La scène est placée devant un mur qui s'écroule et derrière lequel s'élève une comète avec toute sa puissance. Pour Janet Kaplan, autrice de *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, ce tableau serait, avec *l'Agent double* (1936), une des deux pièces « les plus vigoureuses et les plus dynamiques de ses premières années, évocatrice d'associations troublantes dans une scène inquiétante. »⁵

Après avoir d'abord exposé quelques travaux à Madrid et à Barcelone – Varo participe, par exemple, à l'exposition des Logicofobistas en 1936 – et avoir travaillé intensément dans plusieurs collages avec ses amis Esteban Francés, Óscar Domínguez et Marcel Jean, Remedios Varo se voit obligée de fuir son pays alors qu'éclate de la guerre civile. C'est le poète surréaliste Benjamin Péret, venu en Espagne pour soutenir le camp républicain, qui l'aide dans son voyage à Paris et l'introduit au cercle de Breton, où elle fera la connaissance de

³ Le lecteur est invité à parcourir l'Annexe 1 pour consulter tous les tableaux cités dans ce travail.

⁴ Ce tableau apparaît répertorié dans le catalogue de l'exposition comme *Il était tard*. Il est également connu comme *Anticipation* ou par son titre en espagnol *La espera*. L'artiste avait aussi conçu un titre en catalan : *La Cama Alliberadora de les Amibes Gegants* (*Le lit libérateur des amibes géantes*).

⁵ KAPLAN Janet. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, Abbeville press, 2000, p. 59.
"Anticipation and Double Agent are Varo's strongest and most dynamic early works, evoking disturbing associations in disquieting scenes."

quelques figures qui deviendront décisives pour son travail, notamment Leonora Carrington, Alice Rahon et Victor Brauner.

Pendant les trois ans qui suivent son arrivée à Paris, Remedios Varo collabore souvent avec le mouvement surréaliste et expérimente assidûment avec différentes techniques comme le *frottage*, le *fumage* ou la *décalcomanie*. Ses dessins apparaissent dans diverses publications éditées par Breton comme *Trajectoire du rêve* (1938) ou le *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (1938), et ses peintures commencent à trouver une place dans plusieurs expositions : *L'Agent double*, par exemple, une huile sur cuivre qui présage en grande partie son œuvre à venir, est exposée à la Galerie Robert à Amsterdam, à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme qui se tient au printemps de 1938. Durant cette période de grand flux créatif Varo produit deux pièces remarquables : une huile sur contreplaqué intitulée *Las almas de los montes* (1938) où elle explore le *fumage*, et *Títeres vegetales* (1939), où elle fait appel au *dripping* en faisant couler de la cire sur un panneau contreplaqué pour travailler ensuite à l'huile autour des figures formées accidentellement.

Nous sommes ainsi dans un moment crucial du son développement artistique de Remedios Varo : à Paris, la vie bohème et le Surréalisme nourrissent l'imaginaire de la jeune peintre, lui permettant de ressentir une connexion avec l'atmosphère électrique de l'époque et le groupe de personnes extraordinaires qui l'entourait. La dévotion des surréalistes pour l'occulte, la magie et l'ésotérisme éveillent également chez Vero une passion pour l'hermétisme et l'alchimie, l'art de la transmutation. Cet intérêt l'amène à découvrir en 1943 une philosophie qui l'accompagnera le reste de sa vie : la Quatrième Voie du mystique russe G.I. Gurdjieff. L'historienne et commissaire d'art Tere Arcq, dans un brillant essai sur l'importance que la pensée de Gurdjieff occuper pour l'œuvre de l'artiste, nous dit : « les idées de Gurdjieff et d'Ouspensky ont fourni à Remedios Varo une clé pour comprendre les mystères de l'homme et du cosmos, pour concevoir son propre modèle de l'univers. »⁶ Cette clé sera déterrée au Mexique au début des années 1950.

⁶ ARCQ Tere. *La llave esotérica. En busca de lo milagroso in Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Atalanta, 2015, p. 81.

"Las ideas de Gurdjieff y Ouspensky proporcionaron a Remedios Varo una llave de acceso hacia la comprensión de los misterios del hombre y el cosmos, para concebir su propio modelo del universo."

Après avoir fui les troupes nazies qui envahissaient Paris et avoir passé une période emprisonnée pour avoir aidé un déserteur de l'armée française, Varo réussit à s'installer à Mexico en 1941, ville qui l'accueille et lui fournit un air de paix et de liberté qu'elle ne trouverait plus jamais en Europe. Ce n'est pourtant que presque dix ans plus tard, après son mariage avec Walter Gruen, qu'elle atteint enfin la stabilité financière dont elle avait besoin pour se consacrer entièrement à sa peinture. On pourra constater à partir de ce moment une profonde transformation dans son travail, elle découvrira son propre langage et laissera de côté ses expérimentations surréalistes pour produire les œuvres spirituellement puissantes pour lesquelles elle est connue aujourd'hui.

Regardons un précédent important : entre 1945 et 1947 l'artiste produit *Ícono*, un triptyque ogivale en bois, peint à l'huile, avec incrustations en or et nacre, où nous pouvons trouver une synthèse visuelle de la pensée de Gurdjieff. Sur les panneaux extérieurs, elle nous présente deux grands arbres enveloppés d'une spirale ascendante sous un ciel étoilé : ils se dressent majestueusement devant un horizon composé d'une chaîne de montagnes à trois pics, illuminée à son tour par les derniers (ou premiers) rayons de soleil. Ensuite, lorsqu'il regarde le panneau central, le spectateur est tout d'abord saisi par un des aspects les plus reconnaissables de la peinture de Varo : un véhicule fantastique, équipé d'une paire d'ailes et propulsé par l'énergie aérienne, survole un champ ouvert. Sur cette étrange machine se tient une tour avec une porte immense, dans laquelle nous oblige à entrer, le long escalier qui se tient devant nos yeux nous invitant à monter vers la lumière émanante des fenêtres supérieures. De chaque côté de cette tour se tient une poulie avec une courroie qui monte au ciel et s'accroche à une demi-lune. En haut, une troisième lune, entourée de trois orbites, sert à créer un triangle astral, en contrepoint de l'ennéagramme de Gurdjieff, placé au centre dans la partie supérieure de l'œuvre. Quatre oiseaux survolent cette magnifique navette, ils dansent dans l'air sous les étoiles et les astres. Le spectateur minutieux pourra également remarquer les initiales du maître gravées à l'intérieur des panneaux latéraux : G-G. Outre la position centrale de l'ennéagramme et les initiales de Gurdjieff, les références à son système sont très claires. On pense en particulier à l'aspect numérologique : les numéros 3 et 4, qui abondent dans la pièce, sont un clin d'œil direct à la Quatrième Voie ; aux Trois Centres qu'il faut dominer pour la parcourir ; au *Triamazikamno*, la « Loi de Trois » ; et au

Heptaparaparshinokh, la « Loi de Sept »⁷. Dans son analyse de cette pièce, Tere Arcq nous en dit davantage :

« Chaque objet représenté, les spirales, les arbres, les planètes, la navette-tour, l'escalier, l'ennéagramme, a une signification spécifique. Dans les doctrines ésotériques de Gurdjieff et d'Ouspensky, la spirale est liée au temps et à la récurrence. Il s'agit d'une ligne tridimensionnelle qui présuppose une existence dans l'éternité. Les arbres semblent flotter dans l'espace avec leurs racines exposées et, au lieu de feuilles, des petites constellations d'étoiles émanent d'eux. Le ciel et la terre sont liés, en haut comme en bas. Gurdjieff signalait que lorsqu'un homme qui cherche la 'Voie' rencontre un autre homme qui la connaît — le maître — 'le premier seuil ou la première marche' apparaît. Entre la 'vie' et la Voie se trouve l'escalier'. L'escalier est le moyen de monter à un niveau supérieur de la conscience, de s'unir au cosmos [...] La navette-tour fait allusion à un voyage intérieur, celui de l'homme en quête de vérité. L'ennéagramme au sommet de la tour est le symbole le plus important de l'enseignement de Gurdjieff. Apparemment d'origine soufie, l'ennéagramme représente l'unité, le mouvement perpétuel, tout est contenu en lui. Ce symbole unifie la loi de Trois et la loi de Sept, fondamentales pour l'enseignement de la Quatrième Voie. »⁸

Le système de Gurdjieff est connu par sa complexité et le style richement allégorique de son écriture. L'auteur commente à développer celui-ci après de nombreux voyages en Asie

⁷ Pour une explication détaillée de la « Loi de Trois » et la « Loi de Sept », cf. OUSPENSKY P.D. *The Fourth Way*, Routledge and Kegan Paul, 1957, pp. 16-17.

⁸ ARCQ Tere. *Op.cit*, p. 23.

"Cada objeto representado, las espirales, los árboles, los planetas, la torre-nave, la escalera, el eneagrama, tiene un significado específico. En las doctrinas esotéricas de Gurdjieff y Ouspensky la espiral se relaciona con el tiempo y la recurrencia. Es una línea en tres dimensiones que presupone una existencia en la eternidad. Los árboles parecen flotar en el espacio con sus raíces expuestas y, en lugar de hojas, emanan de ellos pequeñas constelaciones de estrellas. El cielo y la tierra se conectan, *como es arriba es abajo*. Gurdjieff señalaba que cuando un hombre que busca 'el Camino' se encuentra con otro hombre que lo conoce — el maestro —, aparece 'el primer umbral o el primer escalón'. Entre la 'vida' y el Camino se encuentra la 'escalera'. La escalera es el medio para ascender a un nivel superior de conciencia, para unirse con el cosmos [...] La torre-nave alude a un viaje interior, el del hombre en busca de la verdad. El eneagrama situado en la parte superior de la torre es el símbolo más importante de la enseñanza de Gurdjieff. De origen aparentemente sufi, el eneagrama representa la unidad, el movimiento perpetuo, todo está contenido en él. Este símbolo unifica la Ley de Tres y la Ley de Siete, fundamentales en la enseñanza del cuarto camino."

Centrale, en Égypte, au Tibet et en Inde et se lance dans sa concrétisation dans les années 1910 en enseignant à un nombre restreint d'élèves, parmi lesquels se trouvent notamment P.D. Ouspensky, le compositeur Thomas de Hartmann et son épouse Olga de Hartmann. Plus tard, en 1922, Gurdjieff s'installe en France où il fonde l'Institut pour le Développement Harmonique de l'Homme, près de Fontainebleau. Ses enseignements et écrits se répandent rapidement parmi ses élèves à Paris et commencent à être traduits par les membres des différents groupes d'étude qui s'organisent, non seulement en Europe et aux États-Unis, mais aussi au Mexique⁹.

Même si ses livres ont tous été publiés à titre posthume, le seul qu'il prépare entièrement de son vivant, le monumental *Récits de Belzébuth à son petit-fils : critique objectivement impartiale de la vie des hommes* (1950), conçu comme le premier volume d'une trilogie intitulée *Du tout et de tout* (*All and everything*)¹⁰, est considéré aujourd'hui comme le principal outil d'étude de la Quatrième Voie. Dans ce livre épatant, l'auteur nous ouvre les portes du Karnak, vaisseau spatial de l'entité cosmique Belzébuth qui, après avoir passé des éons exilé dans notre système solaire, raconte à son petit-fils Hassin ses aventures, épreuves et vicissitudes parmi les « êtres tri-cérébraux » (les êtres humains) de la planète Terre. Gurdjieff s'appuie ainsi sur ce récit encadrant pour exposer de façon très détaillée sa propre vision de l'histoire de l'humanité et des lois qui gouvernent l'univers. Les commentaires de Belzébuth sur les coutumes, la religion et la psychologie humaine donnent à l'auteur une vaste plateforme pour élaborer sa pensée et nous présenter une théorie ésotérique de la conscience.

Il nous faut comprendre le mot « ésotérique » selon ses origines. Du grec ancien *ἑσωτερικός*, ce mot fait référence à ce qui vient « de l'intérieur, de l'intimité », mais qui en même temps est « réservé aux adeptes ». Le savoir transmis par Gurdjieff et Ouspensky

⁹ En 1935 Gurdjieff constitue *La Cordée*, un groupe de recherche spirituelle composé uniquement de femmes, toutes des artistes, écrivaines, ou comédiennes. Les rencontres ont lieu chez lui, dans son appartement à Montparnasse, jusqu'à sa mort en 1949. Il est difficile d'établir si Remedios Varo a jamais assisté à ces soirées, mais on sait aujourd'hui que plusieurs femmes proches des Surréalistes – dont Gertrude Stein, qui fréquentait d'ailleurs le cercle de *Les Deux Magots* – s'y rendaient régulièrement.

¹⁰ Les deux volumes suivants, *Rencontres avec des hommes remarquables* (1960) et *La vie n'est réelle que lorsque « Je suis »* (1974), ont été édités par sa collaboratrice principale Jeanne de Salzman.

implique donc une multitude de connaissances qui résident *déjà* chez l'être humain, et qu'il ne s'agit donc que de faire ressortir, de re-connaître. Ouspensky nous dit :

« L'idée d'ésotérisme implique la transmission de connaissances [...] Il ne faut pas comprendre cela de manière mystique, mais avec moins d'ambiguïté, plus concrètement [...] Nous étudions un système supposé être ésotérique, donc avec son aide nous pourrions le reconnaître. Et bien que la connaissance ésotérique soit cachée de la vie ordinaire, elle peut être trouvée. Elle n'est pas cachée de manière absolue, de sorte que personne ne puisse la trouver, sinon elle n'aurait aucun sens. Cela serait contraire à ses objectifs et gâcherait les résultats de son existence. La seule signification de la connaissance cachée est qu'elle peut être trouvée ; l'important est de savoir comment la reconnaître. »¹¹

Dans *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, Gurdjieff explique que l'homme, incapable de *voir* derrière ce monde illusoire qu'il a créé et de reconnaître ces connaissances cachées, est devenu un « automate » : « et de fait, mon enfant », dit Belzébuth, « leur fameuse 'éducation' a définitivement converti les êtres actuels de ce continent [Europe] en ce que l'on appelle des 'automates' ou des poupées mécaniques vivantes. Aujourd'hui, ils ne peuvent déjà plus s'animer et se manifester que si l'on presse par hasard sur les 'boutons' correspondant aux impressions qu'ils ont mécaniquement perçues pendant leur âge préparatoire. Si l'on n'appuie pas sur ces 'boutons', chacun de ces êtres n'est rien de plus, comme dit encore notre très sage Mullah Nassr Eddin, qu'un 'assortiment de morceaux de viande'. »¹² Voué à trouver la façon de sortir de cet état d'« automate », Gurdjieff étudie alors les trois voies traditionnelles de connaissance spirituelle pour re-connaître ces savoirs cachés : la voie du fakir, la voie du moine et la voie du yogi. Il réalise rapidement, pourtant, que ces trois voies impliquent, dans

¹¹ OUSPENSKY P.D. *The Fourth Way*, pp. 389, 390.

"The idea of esotericism implies transmission of knowledge [...] This must not be understood in some mystical way, but more definitely, concretely [...] We are studying a system which is supposed to be esoteric, so with its help we will be able to recognize it. And although esoteric knowledge is hidden from ordinary life, it can be found. It is not hidden absolutely, so that nobody can find it, otherwise it would have no meaning. This would be contrary to its aims and would spoil the results of its existence. The only meaning of hidden knowledge is that it can be found; the important thing is how to recognize it."

¹² GURDJIEFF G.I. *Récits de Belzébuth à son petit fils. Critique objectivement impartiale de la vie des hommes*, éditions du Rocher, 1996, p. 979.

une société qui se voit déjà de plus en plus automatisée, un abandon ou un retrait du monde. Voici donc le point de départ de la Quatrième Voie : à partir d'une harmonisation de ces trois voies, elle devient un chemin adapté aux exigences du monde moderne et de la vie « ordinaire », où celui qui le parcourt entreprend un travail corporel, spirituel et émotionnel, afin de trouver un équilibre intérieur total. En faisant allusion au principe hermétique « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas », Gurdjieff et Ouspensky développent une série de théories qui place l'homme, le microcosme, en relation constante avec l'univers, le macrocosme.

La pratique pour accomplir ce but est alors appelée le « Travail » ou « Travail sur soi », qui consiste en partie à augmenter la concentration, l'attention et l'énergie en réduisant au maximum les états de rêverie. Ce « Travail », qui est essentiellement un entraînement au développement de la conscience, implique plusieurs types d'exercices pour réveiller l'attention intérieure, allant d'une série de danses sacrées exécutées en groupe – connues aujourd'hui comme les « mouvements Gurdjieff », inspirées des traditions soufies – à de longues séances de couture. Sur cette dernière pratique, Tere Arcq nous dit : « la pratique du travail manuel était d'une importance fondamentale dans l'enseignement de Gurdjieff [...] L'exercice de ces tâches aide à diriger l'attention vers un objet pendant de longues périodes, ce qui permet de contrôler le flux des pensées et d'augmenter la concentration [...] La présence de femmes tissant ou brodant est fréquente dans les tableaux de Varo et est abordée comme un thème fondamental : la création et la transformation de l'être humain comme résultat d'une volonté consciente. »¹³ Nous pouvons par la suite constater qu'il s'agit en effet d'un sujet très cher à l'artiste espagnole, dans lequel elle s'est plongée à partir de 1950 pour produire des pièces comme *Premonición* (1953), *La tejedora de Verona* (1956), ou *Bordando el manto terrestre* (1961).

Or, en ce qui concerne l'art, Gurdjieff a une approche assez catégorique. Dans *Fragments d'un enseignement inconnu*, Ouspensky nous explique que pour son maître il n'était question

¹³ ARCQ Tere. *Op.cit*, p. 34.

"La práctica de labores manuales era de una importancia fundamental en la enseñanza de Gurdjieff [...] El ejercicio de estas tareas permite dirigir la atención hacia un objeto durante largos periodos de tiempo, con lo que se controla el fluir de los pensamientos y se incrementa la concentración [...] La presencia de mujeres tejiendo o bordando es frecuente en la pintura de Varo, y se aborda como un tema fundamental: la creación y la transformación del ser humano como resultado de una voluntad consciente."

que de deux « types » d'art : « objectif » et « subjectif ». On pourrait affirmer globalement que l'art « objectif » serait celui qui *crée* tandis que le « subjectif » serait celui qui *est créé*. Dans une conversation avec son élève, Gurdjieff dit :

« Ce que j'appelle art objectif est très difficile à définir, d'abord parce que vous attribuez ses caractéristiques à l'art subjectif [...] Vous dites : un artiste crée. Je réserve cette expression pour l'artiste objectif. Pour l'artiste subjectif, je dis que chez lui 'ça se crée'. Entre l'art objectif et l'art subjectif la différence est en ceci que dans le premier cas l'artiste 'crée' réellement – il fait ce qu'il a l'intention de faire, il introduit dans son œuvre les idées et les sentiments qu'il veut. Et l'action de son œuvre sur les gens est tout à fait précise ; ils recevront, chacun d'eux selon son niveau naturellement, les idées et les sentiments mêmes que l'artiste a voulu leur transmettre. Lorsqu'il s'agit d'art objectif, il ne peut rien y avoir d'accidentel, ni dans la création de l'œuvre même, ni dans les impressions qu'elle donne. Lorsqu'il s'agit d'art subjectif, tout est accidentel. L'artiste, je l'ai dit, ne crée pas ; chez lui 'ça se crée tout seul'. Ce qui signifie qu'un tel artiste est au pouvoir d'idées, de pensées et d'humeurs que lui-même ne comprend pas et sur lesquelles il n'a pas le moindre contrôle. »¹⁴

Ainsi, la plupart de ce que nous appelons « art » ne serait pour Gurdjieff qu'une reproduction mécanique ou une simple imitation de la nature. Si l'artiste n'a pas mené une exploration approfondie de sa conscience, ce qu'il transmet dans son art ne pourra jamais être qu'un « accident » :

« En présence d'un seul et même phénomène, un artiste peut sentir d'une certaine façon, et un autre artiste d'une façon toute différente. Un même coucher de soleil peut provoquer une sensation de joie chez l'un et de tristesse chez l'autre. Et ils peuvent s'efforcer d'exprimer la même perception par des méthodes ou dans des formes sans rapport entre elles [...] Les spectateurs percevront non pas ce que l'artiste voulait leur communiquer, ou ce qu'il a ressenti, mais ce que les formes par lesquelles il aura exprimé ses sensations leur feront éprouver par association. Tout est subjectif, tout est accidentel, c'est-à-dire basé sur

¹⁴ OUSPENSKY P.D. *Fragments d'un enseignement inconnu*, Stock, 1974, p. 416.

des associations – les impressions accidentelles de l'artiste, sa 'création' et les perceptions des spectateurs. »¹⁵

On pourrait dire, par conséquent, que Gurdjieff voyait chez les hommes une impossibilité de *faire* : « pour *faire* il faut *être*. Et il faut d'abord comprendre ce que cela signifie : *être*. »¹⁶ L'artiste « véritable » devrait ainsi, avant tout, *comprendre* certaines choses, être capable de voir les milliers d'idées et de conceptions fausses auxquelles il croit et s'en libérer : « la suprême illusion de l'homme, c'est sa conviction qu'il peut *faire* [...] mais à vrai dire, personne ne fait rien et personne ne peut rien faire [...] *Tout arrive*. Tout ce qui survient dans la vie d'un homme, tout ce qui se fait à travers lui, tout ce qui vient de lui – *tout cela arrive*. Et cela arrive exactement comme la pluie tombe parce que la température s'est modifiée dans les régions supérieures de l'atmosphère, cela arrive comme la neige fond sous les rayons du soleil. »¹⁷

Dans notre interprétation de Gurdjieff, « l'art subjectif » ne devrait pas être conçu comme un art « mauvais » mais comme une création *inévitabile*, comme le produit d'un individu qui commence à peine à faire le « Travail ». Lorsque l'artiste entreprend l'étude de sa conscience, il cesse progressivement d'être un « automate », ce qui se traduit naturellement dans le développement de son œuvre, qui n'aura plus jamais rien d'accidentel. Maintenant, « l'artiste *sait* et *comprend* le message qu'il veut transmettre, et son œuvre ne peut pas produire une certaine impression sur un homme et une impression toute différente sur un autre – à condition, naturellement, de prendre des personnes d'un même niveau [...] Voilà l'art vrai, *objectif*. »¹⁸ Nous serions enfin devant une « vraie » *création*, où l'artiste décide et fait ce qu'il veut faire : il a façonné ses idées et ses sentiments conscients pour

¹⁵ *Ibid*, p. 50.
Italiques dans le texte.

¹⁶ *Ibid*, p. 44.
Italiques dans le texte.

¹⁷ *Ibid*, p. 42.
Italiques dans le texte.

¹⁸ *Ibid*, p. 51.
Italiques dans le texte.

produire chez le spectateur, selon son niveau de développement intérieur, les mêmes idées et sentiments qu'il a voulu transmettre.

Les peintures que Varo produit après sa rencontre avec la Quatrième Voie jaillissent justement de ce travail intérieur : on y perçoit une quête spirituelle permanente et le désir de cimenter une interconnexion entre tout être et toute chose, une quête pour pénétrer dans un univers qui se dessine derrière un voile : « l'artiste doit atteindre l'unité avec lui-même et avec le cosmos afin de créer son propre modèle d'univers, de sorte que son œuvre devienne un véhicule pour la révélation d'une réalité supérieure. »¹⁹ Dès lors, nous constatons l'abandon d'un des postulats principaux du mouvement surréaliste : l'automatisme, dont s'éloigne Varo. En effet, celle-ci ne travaille plus selon ces règles automatiques et a désormais une nouvelle capacité à créer impulsée par le développement de sa conscience : « si nous examinons la trajectoire artistique de Remedios Varo, nous constaterons que ses premières œuvres dénotent un art imitatif, qui devient ensuite intellectuel, mathématique, jusqu'à se transformer en un art qui manifeste d'abord la recherche de l'unité intérieure et ensuite l'intégration au cosmos. »²⁰ Un clair exemple de cette divergence avec les techniques et les motifs surréalistes est sa façon particulière d'utiliser la *décalcomanie*, procédé développé par son ami Óscar Domínguez en 1936, qui consiste à étaler une fine couche de gouache ou de peinture diluée sur une feuille de papier ou une planche de verre pour la presser sur une autre surface, notamment une toile, afin d'obtenir des effets accidentels. Varo renverse l'intention originelle de la technique : « les motifs accidentels n'ont servi que de point de départ pour

¹⁹ ARCQ, Tere. *Op.cit*, p. 19.

"El artista necesita alcanzar la unidad en sí mismo y con el cosmos para crear su propio 'modelo del universo', para que su obra se convierta en vehículo de revelación de una realidad superior."

²⁰ *Ibid*, p. 61.

"Si revisamos la trayectoria artística de Remedios Varo, encontraremos que su obra temprana denota un arte imitativo, que después se torna intelectual, matemático, hasta transformarse en un arte que manifiesta primero la búsqueda de unidad interior y después la integración con el cosmos."

l'élaboration d'images très détaillées, contrôlées et planifiées. Ainsi, elle a retourné la technique surréaliste contre elle-même, n'invitant le hasard que pour le contrôler. »²¹

Une fois déterrée, cette clé ésotérique dont parlait Tere Arcq permet à l'artiste d'ouvrir une porte qui la mène à découvrir d'autres mondes et d'autres réalités. En bref, le système de Gurdjieff, cette clé, implique pour Remedios Varo un *dévoilement*. Ce mot, compris ici dans le sens étymologique de *révéler, faire connaître* et surtout *découvrir ce qui est sous un voile*, nous permet de saisir ce que l'artiste cherche à reproduire dans ses peintures. Selon Janet Kaplan, l'évolution du langage pictural de Varo est en grande partie le résultat de cet intérêt pour l'occulte, manifesté par ses lectures approfondies en alchimie, enchantements, tarot et magie : « en situant des enquêtes hermétiques dans des contextes domestiques, elle a développé un langage pictural dans lequel la scène surréaliste passe subtilement du boudoir à la cuisine. »²² Ce sera alors dans la cuisine où, en compagnie de sa complice Leonora Carrington, Varo suit le Lapin Blanc qui l'introduira et la formera dans le monde de la sorcellerie : « ayant choisi les activités culinaires comme occasion d'expérimenter dans l'occulte, Varo a entrepris des recherches qui allaient des expériences exécrales avec des recettes absurdes à l'étude sérieuse de l'alchimie, du mysticisme et des sciences occultes [...] Elle a développé un langage alternatif, à la fois visuel et verbal, basé sur les activités domestiques, pour explorer la créativité comme processus spirituel et le fantastique comme élément de la vie quotidienne. »²³ Ces expériences ont été détaillées par l'artiste dans divers cahiers. Par exemple, dans un carnet de dessins, nous pouvons trouver une liste qui offre des « recettes et

²¹ KAPLAN Janet. *Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina* in OVALLE Ricardo; GRUEN Walter, éd. *Remedios Varo*. Catalogue Raisonné. Ediciones Era, México, 1994, p. 35.

"Los diseños casuales servían sólo como punto de partida a partir de los cuales elaborar imágenes muy detalladas, controladas y planificadas. Así, volvía la técnica surrealista contra ella misma, invitando al azar sólo para controlarlo."

²² *Ibid*, p. 36.

"Al situar indagaciones herméticas en contextos domésticos, desarrolló un lenguaje pictórico en que el escenario surrealista pasa sutilmente del boudoir a la cocina."

²³ *Idem*.

"Tras elegir las actividades culinarias como ocasión para experimentar en lo oculto, Varo emprendió investigaciones que iban desde deleznales experimentos con recetas absurdas hasta el estudio serio de la alquimia, la magia, el misticismo y las ciencias ocultas [...] Elaboró un lenguaje alternativo tanto visual como verbal, basado en las actividades domésticas, para explorar la creatividad como un proceso espiritual y lo fantástico como un elemento de la vida cotidiana."

astuces pour chasser les rêves intempestifs, les insomnies et les sables mouvants qui s'accumulent sous le lit. »²⁴ Nous y trouverons les instructions suivantes :

« Mettez le corset assez serré. Asseyez-vous devant le miroir, relâchez votre tension nerveuse, souriez, essayez des moustaches et des chapeaux selon vos goûts (tricorne napoléonien, bonnet de cardinal, bonnet à dentelle, béret basque, etc.) Allez immédiatement verser le bouillon (qui doit être très réduit) dans une tasse. Retournez avec celle-ci en toute hâte devant le miroir, souriez, prenez une gorgée de bouillon, essayez une moustache, prenez une autre gorgée, essayez un chapeau, buvez, essayez tout, prenez une gorgée entre chaque essai, et faites tout aussi vite que vous le pouvez. »²⁵

Les activités liées à l'occultisme de Carrington et Varo ont été remarquées par plusieurs critiques d'art, qui les considèrent d'ailleurs « comme la force motrice de la nouvelle orientation du surréalisme à la fin des années 1940, ou, comme certains chercheurs l'ont affirmé, l'exemple d'un nouveau phénomène, le 'post-surréalisme', caractérisé par sa genèse dans les Amériques. »²⁶ Cependant, dès son arrivée à Mexico, Varo récuse catégoriquement tout type d'étiquette ou d'affiliation aux mouvements artistiques de l'époque, s'intéressant exclusivement à ses propres recherches spirituelles et à les rendre visibles à travers la peinture : « dans les tableaux de Remedios Varo, le lien entre les humains et le cosmos, souvent identifié avec un système prétendument mécanique de câbles, de leviers et de poulies, semble représenter en même temps l'aspiration à la foi véritable et, dans certaines

²⁴ "Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas que se acumulan bajo la cama."

²⁵ Ce carnet a été découvert par Janet Kaplan et reste aujourd'hui aux archives de Walter Gruen. La transcription de cette recette peut être consultée dans *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, p. 95.

"Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonría, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio napoleónico, capello cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etc.) Corra y vierta el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo, sonría, beba un sorbo de caldo, pruébese un bigote, beba otro sorbo, pruébese un sombrero, beba, pruébese todo, tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz."

²⁶ PLUNKETT Tara. *Dissecting The Holy Oily Body: Remedios Varo, Leonora Carrington and El Santo Cuerpo Grasoso* in *Leonora Carrington and the international avant-garde*, p. 77.
"As the driving force of the new direction of surrealism in the late 1940s, or as some scholars have argued, as exemplary of a new phenomenon, 'post-surrealism', characterised by its genesis in the Americas."

peintures, la reconnaissance de la futilité absolue de cette quête. »²⁷ La puissante métaphore qui s'ouvre à nos yeux lorsque nous regardons une de ses peintures nous permet de comprendre que pour cette peintre la littérature, l'art et les sciences étaient des sources tissées et entremêlées intimement avec l'ésotérisme, la magie et les quêtes de l'esprit pour constituer un chemin, ou une voie, vers la révélation.

Revenons maintenant à notre tableau et regardons avec attention cette sorcière. Le fond gris plat du tableau, très rare pour une œuvre de Remedios Varo²⁸, nous suggère que la sorcière vient de se manifester à cet endroit. Elle est dans un lieu invisible à nous, les non-initiés, et duquel nous ne verrons que la terre sous ses pieds. Avec un regard serein, elle fixe dans l'horizon un point que le spectateur peut déterminer rapidement : ce point c'est nous-mêmes. Nos regards se superposent, nous sommes dans un face-à-face avec ces yeux bleus qui nous saisissent et nous contraignent à détourner le regard et à plutôt contempler ses sourcils en forme d'oiseaux et ses cheveux roux ardents. À première vue, elle semble porter une longue robe blanche qui va de son cou au bas de ses genoux, mais lorsqu'on observe plus attentivement, cette robe se transforme en vagues d'une mer agitée. Notre regard est attrapé par l'écume de ces vagues jusqu'à tomber dans les profondeurs du centre du tableau. Ici, un chemin aux contours dorés nous invite à le parcourir vers l'inconnu, mais avant de nous engouffrer dans cette Voie, nos yeux nous montrent qu'elle est en réalité la traînée d'une créature ailée qui vient d'en sortir. Les contours du chemin deviennent les plumes d'un oiseau fantastique qui a le même visage de la sorcière. Perché tranquillement sur les doigts de sa main gauche, celui-ci regarde vers le haut avec la même placidité que sa maîtresse. Une diagonale parfaite se trace alors avec sa main droite, dans laquelle elle porte une lanterne contenant une étoile à six branches. Nous nous apercevons alors que la sorcière ne possède

²⁷ ENGEL Peter. *La llave arquitectónica. Moradas del inconsciente* in *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, p. 97.

"En las pinturas de Remedios Varo la conexión entre los humanos y el cosmos, a menudo identificada con un sistema pretendidamente mecánico de cables, palancas y poleas, parece representar tanto el anhelo de una fe verdadera como, en ciertos cuadros, el reconocimiento de la absoluta inutilidad de esa búsqueda."

²⁸ Dans l'œuvre de l'artiste nous pouvons constater plusieurs tableaux de personnages dépeints en positions et attitudes similaires à celle de *Sorcière qui va au sabbat*. Cependant, dans la plupart de ces pièces les figures sont placées devant un fond très riche en couleurs et textures, qui contrastent ou harmonisent la composition. Le lecteur est invité à regarder à ce sujet *Ermitaño* (1955), *El minotauro* (1959), ou *Astro errante* (1961).

pas de corps : sa tête, ses bras et ses jambes sont tenus par une robe qui n'est en réalité qu'un océan turbulent, entouré et contenu par le feu sauvage de ses cheveux. Cela nous laisse continuer notre chemin vers la partie inférieure de la pièce, où, des deux vagues géantes qui se forment dans cette mer, deux minces jambes ressortent avec élégance. Nous voyons enfin que notre sorcière porte une paire de chaussettes particulière : noires, décorées de la fleur-de-lys.

Il arrive souvent qu'après avoir vécu une révélation ou un *dévoilement*, l'esprit passe ensuite par un état de plénitude ou, presque, de béatitude. Ceci est l'état de cette magnifique sorcière, qui semble avoir découvert tous les secrets et déterré toutes les clés qui ouvrent la voie à la compréhension de l'univers. Avec le pouvoir de la transmutation dans sa main gauche – manifesté par l'oiseau perché sur ses doigts – et le contrôle de la lumière dans sa main droite – représenté par la lanterne et l'étoile qui illuminent son chemin – elle est un être éternel. Complètement détachée du désir, elle n'appartient plus à ses pensées, son corps est un véhicule qui s'évanouit et son essence est l'eau de l'océan contenue dans sa robe et le feu de ses cheveux. La lumière qui émane de sa lanterne lui montre la voie qui s'ouvre avec chaque pas. Comme celle de *L'Ermite*, le IX^e des arcanes majeurs du Tarot, sa lanterne brille en signalant que le travail spirituel a été accompli : la lumière de la conscience ne pourra plus jamais s'éteindre. Libérée des attaches, elle est libre. Cette œuvre énigmatique, au-delà d'être « surréelle » ou « irréaliste », nous présente simplement une *autre* réalité, où le cheminement vers le sabbat serait plutôt un cheminement de l'esprit. Multiforme et allusive, la pièce ne peut pas échapper aux références à la Quatrième Voie, l'artiste peint comme Gurdjieff écrit : les *sept* boutons de la robe qui descendent de son cou nous mènent à une voie avec *quatre* courbes et créent une ligne droite vers le bas de la pièce où nous ne pouvons pas nous empêcher de contempler la fleur-de-lys²⁹. Bien qu'elle soit le plus souvent associée aux symboles héraldiques et à la monarchie française, la fleur-de-lys évoque également, depuis l'époque de Clovis I^{er}, la divinité, l'illumination et la réalisation spirituelle. Dans le symbolisme chrétien, elle représente aussi la pureté et historiquement a été associée à la Vierge Marie et à la Trinité. L'identification de notre sorcière avec ce symbole nous permet de la voir finalement comme la représentation d'un être libéré, qui comprend les principes

²⁹ La fleur-de-lys apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Remedios Varo, cf. *Presencia inquietante* (1959) et *Mímesis* (1960).

hermétiques et qui *voit* les relations entre microcosme et macrocosme, entre cause et effet, entre espace et temps.

Pourtant, beaucoup demeure inconnu au spectateur, la nature de l'énergie cosmique ou la façon dont la sorcière la transforme et crée cette créature perchée sur sa main restent cachées sous un voile. Pour Deborah J. Haynes, « fidèles aux secrets inhérents de l'alchimie, les peintures de Varo font directement référence aux processus alchimiques, sans toutefois les expliquer [...] Elles sont intimes, mais leurs significations transcendent le personnel ; en effet, elles franchissent le fossé entre l'intime et l'ultime, se rapprochant du mystérieux et du mystique. »³⁰ En ce cas particulier, l'artiste donne à la femme le pouvoir de transformer le cosmos et le destin, et d'explorer des royaumes qu'auparavant lui avaient toujours été interdits. Avec Leonora Carrington, Varo va créer un monde où les femmes deviennent les *agents actifs* qui tissent le monde :

« En un certain sens, leur imagerie réalise ce que Michel Foucault appelle un 'discours en retour' : une stratégie au nom d'une communauté ou d'un individu marginalisé dans laquelle les termes mêmes par lesquels ils sont réprimés deviennent, dans un renversement ironique, leur credo le plus fier. En d'autres termes, plutôt que de fuir les tropes des femmes liées à la nature, Carrington et Varo en ont fait la pierre de touche de leur esthétique. L'épithète de 'vieille sorcière' devient, dans ces images, un insigne de fierté. Comme l'écrit Amy Winter, les deux artistes s'approprient et inversent positivement cette signification sombre. »³¹

³⁰ HAYNES Deborah J. *The art of Remedios Varo. Issues of gender ambiguity and religious meaning in Woman's art journal* spring/summer 1995. Vol. 15, n 1, pp. 26-29.

"True to the inherent secrecy of alchemy, Varo's paintings make direct references to alchemical processes, but they do not actually explain them [...] Her works are intimate, but their meanings transcend the personal; indeed, they cross the divide between the intimate and the ultimate, moving toward the mysterious and mystical."

³¹ MERJIAN Ara H. '*Genealogical gestation*': *Leonora Carrington between modernism and art history in Leonora Carrington and the international avant-garde*, p. 53.

"In a sense, their imagery performs what Michel Foucault calls a 'reverse discourse': a strategy on behalf of a marginalised community or individual in which the very terms by which they are repressed become, in an ironic reversal, their most proud credo. In other words, rather than flee from the tropes of women as bound to nature, Carrington and Varo made these the touchstone of their aesthetics. The epithet 'old witch' becomes, in these images, a badge of pride. As Amy Winter writes, the two artists appropriated and positively reversed that dark signification."

La pensée de Gurdjieff et la découverte d'autres réalités font de l'acte de peindre un acte magique qui transforme la vision du monde de ces deux artistes : « il est intéressant de noter la manière dont la représentation des femmes dans les œuvres de Carrington et de Varo a subi une transformation suite à leur immersion dans l'occultisme. Dans les tableaux réalisés [...] peu avant leur rencontre au Mexique, les femmes étaient représentées comme piégées ou immobilisées [...] Ces images allaient bientôt laisser place à celles de femmes puissantes, de déesses qui avaient le contrôle de l'univers et le pouvoir de la transformation. »³²

L'œuvre de Remedios Varo doit être conçue comme un flux constant. De l'époque d'exploration surréaliste à Paris aux années de « Travail » à Mexico, ses peintures nous permettent de constater non seulement une transformation continue, mais une évolution. Son dernier tableau, une huile sur toile de 110 × 80 cm intitulée *Nature morte ressuscitante* (1963), nous permet de nous aventurer encore un peu sur cette voie. Dans une de ses rares pièces sans figures humaines, l'artiste nous montre une scène pourtant débordante de vie : à l'intérieur de ce qui semble être la chambre d'une chapelle, une bougie allumée, une nappe, huit assiettes et plusieurs fruits sont emportés par un vortex d'énergie invisible. Les fruits et les assiettes lévitent pour entrer en harmonie avec cette énergie invisible afin de configurer, autour du feu de la bougie, une représentation du système solaire. Comme chacun d'entre eux devenait une planète, les fruits gravitent autour de la flamme, entrent en collision et explosent. Leurs graines s'éparpillent partout dans la pièce et, lorsqu'elles atteignent le sol, de nouvelles pousses naissent. « Cette nature morte/système solaire en forme de mandala offre le message d'espoir ultime : les possibilités de régénération sont illimitées, la destruction peut engendrer une vie et une croissance nouvelles. Pour une femme qui a connu la dévastation de deux guerres et la dislocation de deux exils, c'est un puissant témoignage d'espoir et d'avenir [...] En adaptant la tradition de la nature morte à son objectif plus cosmique, elle a créé une

³² ARCQ Tere ; SUDERMAN Michelle. *Mirrors of the marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo*, in *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, catalogue d'exposition (Pallant House Gallery 19 June - 12 September 2010), p. 103.

"It is interesting to note how the representation of women in the works of both Carrington and Varo underwent a transformation following their immersion in occult thinking. In paintings done [...] shortly before their encounter in Mexico, women were portrayed as trapped or immobilised [...] Such images would soon give way to ones of powerful women, goddesses who had control over the universe and the power of transformation."

image qui répond aux principes philosophiques et spirituels si centraux dans sa pensée. Ni sombre ni finie, c'est une image qui célèbre avec énergie les forces cycliques de la nature. »³³

Il n'y a pourtant rien de surnaturel chez Remedios Varo. Elle-même nous le dit : « personnellement, je ne me crois pas dotée de pouvoirs spéciaux, mais plutôt d'une capacité à voir rapidement les relations de cause à effet, et ce en dehors des limites ordinaires de la logique ordinaire. Aussi, et après de longues années d'expérimentation [...], j'ai compris l'interdépendance des objets et la nécessité de les placer d'une certaine manière pour éviter les catastrophes. »³⁴ Cette capacité de saisir le présent, de percevoir les interrelations entre la vie et la mort et entre le temps et l'espace est à la base de l'art dit « objectif », qui se transforme, avance, recule, vire et arrive toujours. Nous n'avons donc pas d'autre choix que de croire en cette œuvre qui affirme avec une telle ardeur que toutes les réalités résident déjà en nous.

* * *

C'est également durant un hiver parisien, plus de soixante-dix ans plus tard, que le Centre Georges Pompidou organise la première retrospective intégrale de l'œuvre de Béla Tarr qui, plus tôt dans l'année, avait annoncé sa retraite après avoir présenté *Le Cheval de Turin* à la Berlinale 2011, où il remporta le Prix FIPRESCI et le Grand Prix du Jury. Pour la première fois en France, les spectateurs eurent l'opportunité de voir l'ensemble de sa filmographie et de

³³ KAPLAN Janet. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, p. 183.

"This mandalic still-life-solar-system offers the ultimate message of hope: that the possibilities of regeneration are limitless, that out of destruction can come new life and growth. For a woman who experienced the devastation of two wars and the dislocation of two exiles, it is a powerful testament to hope and to the future [...] By adapting the tradition of still life to her more cosmic purpose, she created an image that fulfilled the philosophical and spiritual principles so central to her thinking. Neither somber nor finite, it is an image that energetically celebrates the cyclical forces of nature. »

³⁴ VARO Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*, pp. 80-82.

"Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa-efecto, y ellos fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente. También, y después de largos años de experimentación [...] he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes."

retracer la totalité de son parcours en regardant certains films jusqu'alors très peu diffusés en salles, dont ses quatre courts métrages – *Hotel Magnezit* (1978), *Le dernier bateau* (1990), *Voyage sur la plaine hongroise* (1995) et *Prologue* (2004) – ses trois longs métrages en couleurs – *L'Outsider* (1981), *Macbeth* (1982) et *Almanach d'automne* (1985) – ainsi que le documentaire de Jean-Marc Lamoure *Tarr Béla, I used to be a filmmaker* (2011).

Cette retrospective, développée en partenariat avec le Festival d'Automne à Paris, est accompagnée de plusieurs conférences, d'une master class du réalisateur et une exposition consacrée aux travaux de Gyula Pauer (acteur, chef décorateur, sculpteur, inventeur du *pseudo-art* et intime collaborateur de Tarr). Elle porte également un très beau titre qui résonne spécialement chez l'auteur de cette thèse : *Béla Tarr : l'Alchimiste*. Cependant, cette apparente relation entre l'alchimie, l'art spirituel par excellence, et les films de Tarr n'est malheureusement jamais explorée et nous devons nous contenter d'une remarque d'Alain Seban, qui alors président du Centre Pompidou, écrit dans l'avant-propos du catalogue : « si l'art a pour fonction de *sublimier* nos passions et de nous aider ainsi à vivre avec elles, alors cette œuvre en est l'une des plus précieuses expressions. »³⁵ Nous avons donc ce mot, « sublimer », qui fait effectivement référence à une tâche très importante dans le travail de l'alchimiste – il s'agit d'un des douze processus nécessaires pour accomplir le Magnum Opus, la réalisation de la Pierre Philosophale, capable d'apporter l'immortalité et de transmuter les métaux – mais si l'on souhaite approfondir le rapport entre l'alchimie elle-même et l'œuvre de Tarr aucune source ou aucun commentaire existant ne peut directement nous aider.

Ainsi, pour explorer davantage cette idée nous devons d'abord plonger dans l'histoire de l'art alchimique. Divisée et étudiée par les historiens des sciences en trois grandes périodes – la période gréco-égyptienne, du III^e au VIII^e siècle ; l'arabe ou islamique, du XI^e au XIV^e siècle ; et la latino-européenne, qui va du XV^e au XVIII^e siècle – l'alchimie dite « occidentale » vit actuellement une quatrième période qui commence à la fin du XIX^e siècle, une époque pendant laquelle l'Art Noble était arrivé, selon l'esprit du moment, à sa « fin ». Cette « fin » – qui s'annonce suite au développement des sciences modernes durant les Lumières, où les chemins de *l'alchimie* et de la *chimie* se séparent – marque le début d'une

³⁵ SEBAN Alain. *Avant-propos*, in *Béla Tarr : l'Alchimiste*, catalogue de la retrospective au Centre Georges Pompidou, p. 1.
Italiques de l'auteur.

tendance qui considérait l'alchimie comme un simple précurseur de ces « nouveaux » savoirs, voire comme une « proto-science ». Par ailleurs, pendant le siècle de la raison, la quête pour transformer les métaux communs en métaux précieux fut associée au désir insatiable des hommes pour s'enrichir, et contribua à une conception malheureuse qui a perduré jusqu'à nos jours, qui voit les pratiques alchimiques comme une série de prescriptions fantastiques qui, « à juste titre », n'étaient que des applications superstitieuses et populaires de la vénérable philosophie naturelle. Par conséquent, avec l'avènement de la chimie et l'instauration de la méthode scientifique, l'alchimie devient synonyme de fraude et charlatanerie – comme si les alchimistes avaient essayé, en partie par des procédés physiques et en partie par des conjurations magiques, de s'approprier la matière première aristotélicienne, fondatrice de toute chose.

Il suffit de creuser un peu pour découvrir que même si la *chrysopoeia*, la fabrication de l'or, et sa moins lucrative compagne, l'*argyropoeia*, la fabrication de l'argent, sont bien à l'origine du métier des alchimistes, le désir de richesse ne fut jamais leur but ultime. Au XIX^e siècle, deux codices sur papyrus, connus aujourd'hui comme le *Papyrus de Leyden* et le *Papyrus de Stockholm*, furent tirés des sables millénaires de l'Égypte. Écrits en grec au début du III^e siècle, ces précieux documents contiennent environ deux cent cinquante recettes détaillant des techniques utilisées pour manipuler la structure de l'or, de l'argent et des pierres précieuses, ainsi que des instructions détaillées pour préparer divers types d'eau, purifier des métaux et teindre des textiles.³⁶ Par exemple, en ce qui concerne l'or, le *Papyrus de Leyde* nous présente la recette suivante : « Teinture de l'or, en sorte qu'il devienne de bonne qualité : misy³⁷, sel et vinaigre de purification de l'or. Mélangez tout et jetez dans un récipient l'or précité dans les drogues. Jetez et laissez un certain temps, puis enlevez du récipient, chauffez sur des charbons et jetez-le à nouveau dans le récipient où se trouve la drogue précitée. Faites cela assez souvent jusqu'à ce qu'il devienne de bonne qualité. »³⁸ Concernant l'argent, le *Papyrus de Stockholm* nous propose :

³⁶ Beaucoup de ces recettes ont été reproduites avec succès par les chimistes modernes. Cf. PRINCIPE Lawrence M. *The secrets of alchemy*, The University of Chicago Press, 2013, p. 214.

³⁷ Mélange de sulfate de fer et de cuivre.

³⁸ HALLEUX Robert. *Les alchimistes grecs, Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, fragments de recettes*, tome 1, Les belles lettres, Paris, 1981, p. 87.

« Fabrication d'argent. Achetez des charbons dont se servent les forgerons et laissez-les tremper dans du vinaigre pendant un jour. Ensuite, prenez une once de cuivre, mordancez-le bien à l'alun et fondez ainsi. Ensuite, prenez huit onces de mercure et videz lui-même dans le creux d'une capsule de pavot. Prenez aussi une once d'argent. Unifiez tout cela et fondez. Et quand vous aurez fondu le bloc, mettez-le dans un récipient de cuivre avec de l'urine de jument poulinière et de la limaille de fer, cela pendant trois jours. Enlevez et vous aurez le seul aveuglement naturel imitant la réalité par le mélange des proportions. »³⁹

Or, même si une grande partie du savoir qui permit aux alchimistes d'apprendre à manipuler la matière réside dans ces codices, les sages qui les rédigèrent dans l'Égypte romaine du III^e siècle n'étaient pas tout à fait des alchimistes.

En effet, en étudiant les recettes des papyrus nous ne trouverons aucune référence aux savoirs philosophico-mystiques ou à l'ancienne tradition hermétique inaugurée par Hermès Trismégiste, aspects fondamentaux de la science alchimique. Nous pouvons établir aujourd'hui que c'est précisément grâce à ces découvertes et à ces instructions que l'alchimie commence à se développer, mais il a fallu une confluence de cultures diverses pour la voir fleurir. Lawrence M. Principe, dans sa très belle introduction à l'histoire de l'alchimie, nous dit : « la naissance de l'alchimie a eu besoin de l'union de deux traditions : le savoir pratique artisanal illustré dans la littérature des recettes [les Papyrus de Leyde et de Stockholm], et les spéculations théoriques sur la nature de la matière et du changement présentes dans la philosophie naturelle grecque : qu'est-ce que la matière ? Comment une chose se transforme-t-elle en une autre ? [...] Dans le carrefour cosmopolite de l'Égypte gréco-romaine, les deux courants des traditions artisanales et des traditions philosophiques coexistaient. »⁴⁰ C'est donc à partir de ce syncrétisme, où les sciences ptolémaïques et la métaphysique traditionnelle sont croisées avec les pratiques expérimentales pour transmuter la matière, que l'alchimie voit le jour en occident.

³⁹ *Ibid*, p. 113.

⁴⁰ PRINCIPE Lawrence M. *The secrets of alchemy*, p. 10.
"The birth of alchemy required the union of two traditions: the practical artisanal knowledge exemplified in the recipe literature, and the theoretical speculations about the nature of matter and change present in Greek natural philosophy: what is matter? How does one thing change into another? [...] In the cosmopolitan crossroads of Greco-Roman Egypt, the two streams of craft traditions and philosophical traditions coexisted."

Dans ce processus historique entamé par l'alchimie nous constaterons également une évolution dans les méthodes et les croyances des adeptes. Dès l'apparition de Paracelse au XVI^e siècle, par exemple, les alchimistes commencent à concevoir la santé et la maladie comme une question d'équilibre entre la vie des hommes et la « totalité », entre le corps humain – le microcosme – et la Nature – le macrocosme. Progressivement, les processus auxquels ils soumettaient le monde minéral dans leurs recherches furent étudiés dans une nouvelle optique qui leur permit d'analyser jusqu'à quel point ces mêmes procédés pouvaient aussi avoir un impact chez l'être humain. Plus tard, dans le temps d'après la « fin » de l'alchimie, les écoles ésotériques développèrent des théories qui voyaient dans l'Art Noble un chemin pour atteindre la libération spirituelle ou l'illumination. Dans *Alchimie : sa signification et son image du monde*, le métaphysicien et historien Titus Burckhardt écrit à ce sujet :

« L'alchimie ne consiste cependant guère en un simple pragmatisme dépourvu de perspective spirituelle. Sa nature spirituelle, et en un sens contemplative, se cache précisément dans sa forme concrète, dans le symbolisme établissant une analogie entre le règne minéral et celui de l'âme [...] En d'autres termes, la cosmologie alchimique est essentiellement une doctrine de l'être, une ontologie. Le symbole métallurgique n'est pas une simple formule, une description approximative du processus intérieur ; comme tout symbole véritable, il est une sorte de révélation. »⁴¹

L'alchimie du temps d'après sa « fin » s'efforça donc à comprendre la nature extérieure et à dévoiler ainsi l'effervescence de la nature intérieure. En un sens, le corps serait le reflet le plus clairement circonscrit, le plus objectif et le plus simple, du cosmos. Comme dit la loi énoncée par la Table d'Émeraude : « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas. »

Apparaît ainsi une science mystique qui défend une conception de l'univers où la matière terrestre serait en étroite relation avec le cosmos. Ce principe d'unité traversera toute l'histoire de l'alchimie. Si nous regardons les descriptions du Magnum Opus provenant d'autres cultures, certaines datant du premier millénaire avant Jésus-Christ, nous verrons que

⁴¹ BURCKHARDT Titus. *Alchimie : sa signification et son image du monde* , Bibliothèque de l'Unicorne, Milano, 1979, p. 27.

l'alchimie pratiquée en Inde était pour l'essentiel équivalente à l'alchimie dite « occidentale » ou à la chinoise et que, tout en s'inscrivant dans des contextes spirituels totalement différents, l'une peut tout à fait aider à éclairer les deux autres. Si l'alchimie n'était qu'un artifice, toutes ces formes d'expression se trahiraient à chaque instant. Celle-ci présente alors tous les signes d'une véritable tradition, d'une doctrine organique et cohérente, même si elle n'a pas toujours été systématique, et d'un corpus de règles bien définies, établies et exposées avec persistance par ses adeptes.⁴² L'alchimie n'est donc ni un hybride ni un produit aléatoire de l'histoire humaine, mais représente plutôt la possibilité d'une profonde exploration de l'âme et de l'esprit. Burckhardt nous dit à ce sujet : « le magistère des alchimistes comporte visiblement un certain principe d'unité ; loin de se présenter comme une vague aventure, il possède tous les caractères d'un 'art', à savoir une doctrine et une méthode transmise de maître à disciple et dont les traits généraux, pour autant que l'on puisse juger à travers ses descriptions symboliques, sont sensiblement les mêmes de l'antiquité aux temps modernes et de l'Occident à l'Extrême-Orient. »⁴³

En tant qu'héritiers des recettes greco-égyptiennes, les textes alchimiques ont très souvent été lus littéralement, comme s'il s'agissait également de recettes à suivre à la lettre. Cela a historiquement présenté un problème considérable pour les néophytes et lecteurs non-initiés. Qu'elle soit un art ou une science, l'alchimie « n'est *a priori* ni théologique ni morale ; elle considère le jeu des puissances psychiques d'un point de vue purement cosmologique, et traite l'âme comme une 'substance' qu'il faut purifier, dissoudre et cristalliser de nouveau. Elle agit comme science ou art de la nature, parce que, pour elle, tous les états de la conscience ne sont que des aspects de l'unique et seule 'Nature' qui embrasse à la fois l'extérieur, les formes corporelles sensibles, et l'intérieur, c'est-à-dire les formes invisibles de l'âme. »⁴⁴ Si l'on comprend le mot *mystique* dans son sens originel, sans remarquer la charge spirituelle qu'il porte de nos jours mais à partir du grec *μυστικός*, qui signifie *secret*, et *μύστης*, qui fait référence à celui qui a été *initié*, nous pouvons comprendre pourquoi l'alchimie devient la science mystique par excellence. Nous sommes ainsi devant un

⁴² Cf. l'introduction au très éclairant ouvrage de Titus Burckhardt.

⁴³ *Ibid*, p. 8.

⁴⁴ *Ibid*, p. 27.

savoir qui doit, par principe, être déchiffré et lu avec extrême attention, tout en sachant également que la plupart des sources que nous possédons aujourd'hui sont des pseudépigraphes. Lawrence Principe fait aussi une remarque sur ce point : « les sources primaires de l'alchimie présentent un enchevêtrement rédhibitoire de secrets intentionnels, un langage bizarre, des idées obscures et des images étranges. Les alchimistes n'ont pas facilité aux autres la compréhension de ce qu'ils faisaient. Les sources secondaires sur l'alchimie sont encore plus problématiques, car elles plongent rapidement le lecteur dans un dédale d'affirmations contradictoires. »⁴⁵

En explorant les profondeurs des textes alchimiques nous arrivons enfin au concept qui nous fit entreprendre ce chemin : la sublimation. Plusieurs alchimistes célèbres, comme Artéphius ou Synésios de Cyrène, parlent de la sublimation comme un processus qui permet d'obtenir une substance à l'état pur, nous introduisant ainsi aux implications mystiques du terme, qui autrement évoque une question nettement physique, le passage direct de l'état solide à l'état gazeux. Dans *Lives of alchemystical philosophers*, l'occultiste britannique A.E. Waite cite un passage du *Liber secretus* d'Artéphius, où l'auteur fait un long commentaire sur le processus d'élaboration de la Pierre Philosophale. Après avoir discuté la préparation de l'*azoth*, un dissolvant universel, l'alchimiste dit : « l'esprit, donc, par l'aide de l'eau [l'*azoth*] et de l'âme, est tiré des corps eux-mêmes, et le corps est ainsi rendu spirituel ; car, au même instant, l'esprit, avec l'âme des corps, s'élève en haut jusqu'à la partie supérieure, *ce qui est la perfection de la pierre*, et s'appelle la sublimation. »⁴⁶ En sachant que ce texte, comme tous les

⁴⁵ PRINCIPE Lawrence M. *Op.cit*, p. 2.

"Alchemy's primary sources present a forbidding tangle of intentional secrecy, bizarre language, obscure ideas, and strange imagery. The alchemists did not make it easy for others to understand what they were doing. Secondary sources about alchemy are even more problematic, for they soon plunge the reader into a maze of conflicting claims and contradictory assertions."

⁴⁶ WAITE A.E. *The lives of alchemystical philosophers: with a critical catalogue of books in occult chemistry, and a selection of the most celebrated treatises on the theory and practice of the hermetic art.*, Macdonald and Son, London, 1815, p. 138.

"The spirit, therefore, by the help of the water and the soul, is drawn forth from the bodies themselves, and the body thereby is made spiritual; for that at the same instant of time, the spirit, with the soul of the bodies, ascend on high to the superior part, which is the perfection of the stone, and is called sublimation."

Italiques de l'auteur.

écrits d'Artéphius⁴⁷, doit être interprété selon les règles alchimiques, Burckhardt nous dit : « la véritable alchimie n'a jamais considéré la terre, l'eau, l'air et le feu comme des substances corporelles ou chimiques au sens que l'on donne aujourd'hui à ce terme. Les quatre éléments sont simplement les qualités élémentaires les plus générales, selon lesquelles la substance amorphe et purement quantitative de tous les corps se révèle d'abord sous une forme différenciée. »⁴⁸ Toutefois, en suivant les indications du texte, le lecteur parvient à comprendre qu'Artéphius voit dans la sublimation un processus pour atteindre la spiritualisation du corps ou la corporalisation de l'esprit. Dans ce contexte, nous pouvons comprendre la sublimation comme une technique de purification et séparation des éléments, pour utiliser la définition du prince et grand alchimiste Khalid ibn Yazid : « la sublimation est l'ascension du bas vers le haut, la matière subtile qui surgit et laisse la matière brute en bas. »⁴⁹ Enfin, Waite citera plus tard un passage du *Dialogue sur Démocrite* de Synésios de Cyrène⁵⁰, qui parle à un de ses adeptes sur la Pierre et dit concernant la sublimation : « ce n'est pas par une sublimation vulgaire mais philosophique, par laquelle nous enlevons de la pierre tout ce qui est superflu [...] Sache aussi que celui qui sublimera notre mercure

⁴⁷ Concernant le caractère mystique (secret) de ses écrits, Artéphius écrit lui-même : « ne sait-on pas que notre art est un art cabalistique ? Je veux dire, qui ne se révèle que de bouche, et qui est rempli de mystères ; et toi, pauvre sot que tu es, serais-tu assez simple pour croire que nous envisageons ouvertement le plus grand et le plus important de tous les Secrets, et prendre nos paroles à la lettre ? »

Citation trouvé in BURCKHARDT Titus. *Op.cit*, p. 28.

⁴⁸ BURCKHARDT Titus. *Op.cit*, p. 63.

⁴⁹ WAITE A.E. *Op.cit*, p. 359.

"Sublimation is the ascending from below upwards, the subtil matter arising, leaving the gross matter still below".

⁵⁰ Comme Artéphius, Synésios a aussi écrit sur l'importance du langage des alchimistes : « les vrais alchimistes s'expriment seulement par symboles, métaphores et images, afin de n'être compris par des saints, des sages et des âmes douées d'intelligence. Ils ont, pour cette raison, observé dans leurs œuvres une certaine méthode et une certaine règle, de sorte que l'homme sensé pût comprendre et, peut-être après quelques tâtonnements, parvenir à tout ce qui s'y trouve secrètement décrit. »

Citation trouvée in BURCKHARDT Titus. *Op.cit*, p. 29.

philosophique comme il faut le faire, perfectionnera le magistère. Ce qui permet à Geber d'affirmer que *toute perfection consiste en une sublimation.* »⁵¹

Or, que doit-on comprendre lorsque le Centre Georges Pompidou décide de baptiser la première retrospective intégrale de Béla Tarr en France par ce titre : *L'Alchimiste* ? Essayons de donner enfin une réponse à la question qui nous suit depuis déjà quelques pages : dans quel sens peut-on affirmer que Béla Tarr est un alchimiste ? Nous avons vu que le travail des alchimistes va au-delà de la recherche de richesse et de fortune et que la découverte de la Pierre Philosophale est intimement liée à une quête de l'esprit et à une conception holistique du monde qui voit dans l'être humain un microcosme représentatif d'une grande totalité. Ainsi, si nous entendons l'emploi que fait Alain Seban du mot « sublimer » dans le cadre des principes alchimiques, nous pourrions affirmer que les films de Béla Tarr nous placent devant le travail d'un artiste qui a voué sa vie à explorer les profondeurs des passions humaines et qui, en purifiant celles-ci à travers le regard de la caméra, nous offre la possibilité de les observer à partir d'une perspective nouvelle, qui nous permet à son tour de les saisir, de les accepter et de vivre avec elles avec *joie*. Le cinéaste hongrois serait un alchimiste dans le sens où il conçoit la quotidienneté de ses personnages au-delà des conceptions dualistes de bien et mal et bon et mauvais pour la travailler comme s'il s'agissait d'une *materia prima* et nous rendre ce qu'il appelle la « vraie réalité ». ⁵² De cette manière, la purification qui découle du processus de sublimation de Tarr n'implique pas un effacement ou une suppression des aspects dits « négatifs » de la vie. Bien au contraire, il s'agit de rendre visibles ces aspects tout en ôtant ces catégories, de supprimer les jugements qui contaminent et corrompent tant notre vision du monde et de *transmuter* la « réalité » – la *materia prima*, la quotidienneté de ses personnages, la nature extérieure – en réalisant une œuvre qui met en valeur la « dignité humaine » dont le cinéaste ne cesse de parler. Nous pourrions désormais parler d'une alchimie cinématographique lorsque ses films nous proposent d'abroger de la pensée dualiste – celle

⁵¹ *Ibid*, p. 350.

"It is not by vulgar but philosophical sublimation, whereby we take away from the stone whatever is superfluous [...] Know also that he, who shall sublime our philosophical mercury as it ought to be done, shall perfect the magistry. This gave Geber reason to say that all perfection consists in sublimation."

Italiques de l'auteur.

⁵² "The real reality", cf. MEADE Fionn. *Interview with Béla Tarr* in *Bomb* n° 100, p. 35.

qui nous mène à établir une position morale sur une situation au lieu de la *voir* telle qu'elle est – et mettent l'homme, le microcosme, en relation directe avec même le plus infime aspect du monde, le macrocosme. La purification qui a lieu dans ce cinéma consisterait donc à donner au spectateur l'opportunité de voir avec l'œil de l'esprit, celui qui est toujours libre de jugements, le seul capable de saisir la nature humaine et de comprendre pourquoi l'être humain est comme il est.

Ce processus de transmutation, central pour les arts alchimiques, constitue selon nous le but ultime de l'œuvre de Béla Tarr. Au fur et à mesure de notre étude, nous verrons que la façon dont cette finalité est transmise à l'écran prend des formes diverses, qui correspondent chaque fois aux différentes étapes de son évolution artistique, d'où sa phrase célèbre : « je fais toujours le même film. »⁵³ Dans la mal nommée « trilogie ouvrière », par exemple, composée par *Le Nid familial*, *L'Outsider* et *Rapports préfabriqués*, dans laquelle le jeune Tarr cherchait à sublimer sa colère à travers l'objectif d'une caméra portée à l'épaule suivant en gros plans les visages désemparés de ses personnages, il semble que « l'enfer de tous les jours » dont nous parle András Kovács⁵⁴ – représenté par les conflits psychologiques des individus qui voient dans leurs pairs un obstacle pour trouver le bonheur – jaillit une force inébranlable pour être heureux. Cela est attesté par la fin de ces trois films – notamment par le sourire d'Irén dans la dernière séquence du *Nid familial*, où elle partage avec joie son rêve de trouver un jour un appartement *digne* – où Tarr nous montre que, malgré cet « enfer » vécu par ses personnages, il y aura toujours une force qui nous mène à *continuer*.

Purifier, dissoudre et cristalliser de nouveau, voici comment Titus Burckhardt décrit la façon dont les alchimistes abordent l'âme humaine. Ce n'est donc pas une quête pour trouver la vie éternelle, mais pour vivre éternellement : cela se termine et cela recommence. Comme les journées éternelles des films de Béla Tarr, où les personnages, faisant face aux vicissitudes de la vie, s'incurvent, avancent, reculent, virent et arrivent toujours, le métier de l'alchimiste est sans fin. On entend les cris de Friedrich Nietzsche à Sils Maria lorsque la pensée de l'éternel retour lui vient à l'esprit. Étienne Perrot, dans son introduction à l'édition française

⁵³ Cette phrase, qui a plusieurs formulations différentes, est devenue presque un incontournable des interviews de Béla Tarr.
Cf. *Idem*.

⁵⁴ "Everyday hell", cf. KOVÁCS András Bálint. *The cinema of Béla Tarr, the circle closes*, p. 99.

du *Rosaire des philosophes*, un traité alchimique du XIV^e siècle, le remarquait déjà : « plus d'un lecteur de Nietzsche sent obscurément le lien de parenté qui unit la transmutation de toutes les valeurs et le perfectionnement des métaux prôné par les vieux maîtres. »⁵⁵ Comme les alchimistes, Nietzsche savait que toute fin implique un début. Nous y reviendrons. Il nous suffit de dire pour l'instant que dans l'œuvre de Tarr, comme chez le philosophe allemand, la transmutation implique nécessairement l'exaltation et l'acceptation de la vie *malgré* les souffrances.

Nous devons comprendre par la suite que le travail des alchimistes ne se réduit pas aux caves secrètes et aux laboratoires avec alambics et marmites en ébullition que nous voyons si fréquemment dépeints dans l'histoire de la peinture. Si nous comprenons dorénavant l'alchimie comme un art qui, au-delà de vouloir comprendre et manipuler la matière, s'intéresse fondamentalement à atteindre l'accomplissement intérieur, nous verrons que la scène dans laquelle elle se développe évolue également avec le passage du temps. Il nous suffit de regarder le travail de Remedios Varo et Leonora Carrington, qui passèrent d'innombrables journées à étudier ces arts dans la cuisine de l'appartement de Varo à la Colonia Roma. D'ailleurs, c'est en relation aux arts culinaires que Béla Tarr nous explique sa façon de travailler lorsqu'il fait du cinéma : « faire des films, c'est comme faire la cuisine. J'ai ici tous les ingrédients, puis je vais dans la cuisine et je commence à sentir si je mets un peu de ceci, un peu de cela. C'est écrit dans la recette, mais celle-ci perd son importance au fur et à mesure car c'est au cours du processus-même que je réalise et que je ressens l'essentiel. »⁵⁶ Nous voyons par conséquent que dans le cinéma de Tarr il ne s'agit pas de suivre une recette à la lettre, comme le déconseillent tous les grands alchimistes, mais d'agir en fonction de l'évolution du processus. Ses films seraient ainsi des œuvres qui se font en faisant : sans un plan de route fixe ou préétabli, sans *storyboards* ni scénarios rigoureusement respectés, mais plutôt selon les besoins qui se présentent au cours du chemin. C'est le film en soi qui dicte les pas à suivre au fur et à mesure qu'il prend forme, des pas que seul le réalisateur, en tant que son créateur, est capable de voir.

⁵⁵ PERROT Étienne. *Le rosaire des philosophes*, La Fontaine de Pierre, 2008, p. 15.

⁵⁶ MAURY Corinne ; ZUCHUAT Olivier. *Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr in Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, p. 15.

Si l'on regarde en entier l'exceptionnel parcours de Béla Tarr, nous constaterons que ses films ont dans la plupart des cas été des entreprises assez risquées. Chacun de ses longs-métrages, surtout ceux qu'il a réalisés après les années 1990, a nécessité plusieurs années de préproduction et a souvent subi des problèmes de financement. *L'Homme de Londres* (2007), par exemple, dont la production fut qualifiée par Tarr lui-même comme une « torture », en est peut-être le cas le plus extrême : après avoir tout arrêté au neuvième jour de tournage suite au tragique décès de son producteur Humbert Balsan, le cinéaste a dû passer presque deux ans à refaire la production pour pouvoir enfin reprendre le travail⁵⁷. Après tout, nous parlons ici d'une œuvre qui fait de l'expérimentation constante l'une de ses caractéristiques fondamentales : au-delà de certains aspects évidents comme la durée extrême de *Sátántangó* ou les longs plans séquences qui distinguent ses derniers films, Tarr joue depuis le début de sa carrière avec les genres (fiction, essai-documentaire, cinéma-vérité), les types de pellicule, la tonalité des couleurs lorsqu'il s'agit de films en couleurs ou l'énorme gamme de gris lorsqu'il s'agit du noir et blanc, ainsi qu'avec les structures narratives des textes qu'il adapte à l'écran. Même aujourd'hui certains de ses films n'entreraient pas dans le cadre habituel de l'industrie cinématographique – ce n'est pas pour rien qu'András Kovács se réfère souvent à lui comme « l'Outsider »⁵⁸ – et un en particulier l'un d'entre eux qui, en tant que pièce expérimentale, se fait remarquer d'une façon particulière : nous parlons de *Macbeth*, la plus audacieuse de toutes ses expériences.

⁵⁷ La dure expérience de ce tournage est abordée dans une interview avec *Les Cahiers du Cinéma* en septembre 2008 : « on a dû arrêter le tournage, démonter le décor, tout stocker sur place en Corse. C'était terrible. Vous imaginez, travailler si longtemps pour avoir le décor, et regarder les gens tout démonter, tout ranger avant que vous ayez pu finir le travail. Un cauchemar que je ne souhaite pas à mes pires ennemis. »

Cf. BURDEAU Emmanuel ; NEYRAT Cyril. *Plus de pitié, entretien avec Béla Tarr* in *Cahiers du cinéma* n° 637, p. 31.

⁵⁸ Cf. KÓVACS András Bálint. *Un outsider au centre* in *Béla Tarr : de la colère au tourment*.

Le présent ignorant, l'instant dans l'avenir

Habituellement considéré comme un film de « transition » ou de « rupture » par rapport à son œuvre postérieure⁵⁹ et globalement ignoré par la critique sous prétexte qu'il serait un simple exercice d'école de cinéma, *Macbeth* se révèle pourtant être une partie fondamentale de la filmographie de Tarr : c'est ici que le jeune cinéaste se confronte pour la première fois à un texte littéraire. Même si rétrospectivement le réalisateur se réfère à ce film comme une « expérience » réalisée dans le cadre de ses études à l'université⁶⁰ (à quel point un alchimiste cesse-t-il d'expérimenter ?) et que l'idée d'adapter une œuvre littéraire était effectivement une consigne de l'école, *Macbeth* occupe un rôle essentiel pour comprendre l'ensemble de son travail. Dans *The circle closes*, András Kovács nous laisse entrevoir l'impact que la pièce écossaise aura chez le jeune Tarr : « de manière surprenante pour ceux qui, à l'époque, suivaient déjà ses œuvres, [*Macbeth*] ne contient rien au niveau du style, de la narration ou des sujets qui ressemble à ce qui l'a fait connaître [durant ses premières années]. En revanche, on peut dire qu'il contient presque tout ce qui caractérise ses [films ultérieurs]. Pour être plus précis, il montre l'autre facette de l'intérêt de Tarr pour le cinéma, qui n'avait guère eu l'occasion de se manifester jusqu'alors : son goût pour la composition de plans séquence et le jeu d'acteurs stylisé. »⁶¹ *Macbeth* a également instauré deux sujets que Tarr va développer de façon très intense plus tard dans sa carrière et qui annoncent la rencontre avec les romans de László Krasznahorkai : la conspiration et la trahison. Kovács nous parle de ce

⁵⁹ Cf. WRIGHT Lucie ; LASTENS Émeric DE. *ECCE HOMINES. La pesanteur et la grâce selon Béla Tarr* in *Vertigo* n° 41, p. 89.

« La rupture serait marquée par son adaptation télévisuelle de *Macbeth* (1982) avec son virtuose plan-séquence unique dans les couloirs de ce qui semble une forteresse moyenâgeuse. »

⁶⁰ La version originale de *Macbeth*, celle que Tarr a présenté à l'école de cinéma pour l'obtention de son diplôme, est malheureusement perdue. Celle que nous avons aujourd'hui est un téléfilm qu'il a décidé d'en faire en 1982.

Cf. *The circle closes*, p. 37.

⁶¹ KOVÁCS András Bálint. *The cinema of Béla Tarr, the circle closes*, p. 37.

"Surprisingly for those at the time who followed Tarr's works, it contains nothing at the level of style, narration or subject matter similar to what Tarr was known for [early on]. On the other hand, it can be said to contain almost everything Tarr would be known for in his [later films]. To be more precise, it shows the other side of Tarr's interest in filmmaking, which had little opportunity to manifest itself until that time: his taste for continuous long-take composition and stylised acting."

sujet, en soulignant qu'au sein de l'œuvre de Shakespeare, la décision d'adapter la *Tragédie de Macbeth* (1606) n'a absolument pas été imposée : « même s'il s'agit d'une adaptation de Shakespeare, le choix par rapport à quelle pièce adapter a été entièrement le sien. C'est un choix qui montre clairement l'intérêt de Tarr pour les thèmes de la conspiration et la trahison [...] Voici donc un autre élément qui fait de *Macbeth* un film clé [qui prévoit] le système stylistique [des films postérieurs]. »⁶²

Cela dit, regardons la pièce de plus près. L'intrigue de la *Tragédie de Macbeth*, déjà bien connue, est fondamentalement très simple : après une longue bataille, le courageux général Macbeth, thane de Glamis, reçoit de la part de trois « sorcières » une prophétie qui fera basculer sa vie : il deviendra un jour roi d'Écosse. Consumé par son ambition de pouvoir et poussé par son consort Lady Macbeth, il finira par assassiner le roi Duncan pour s'emparer du trône. S'ensuivra un tourbillon de conspirations motivées par la paranoïa et la culpabilité, qui conduira le nouveau roi à commettre de nouveaux meurtres pour éviter les soupçons de Malcolm, l'héritier de Duncan, et Macduff, le thane de Fife. Obsédé par le désir de garder le pouvoir à tout prix et convaincu d'être invincible grâce à de nouvelles prophéties, Macbeth devient un monarque tyrannique qui plonge son royaume dans l'instabilité sociale et politique. Ainsi, isolés dans la forteresse d'Inverness et le château de Dunsinane avec Lady Macbeth, rongés par les crimes atroces qu'ils ont commis, les souverains descendront dans le domaine de la folie et la mort.

Alfred Harbage, grand commentateur de l'œuvre de Shakespeare, décrit avec encore plus de simplicité l'enjeu central de cette pièce : « *Macbeth* est la plus courte des tragédies de Shakespeare et la plus simple dans son énoncé : *tu ne tueras point*. »⁶³ D'autre part, le dramaturge et théoricien Harley Granville-Barker, figure majeure de la scène théâtrale britannique de l'époque édouardienne, définit la pièce comme :

⁶² *Ibid*, p. 120.

"Even though this was a Shakespeare adaptation, the choice as to which Shakespeare piece to adapt was his own. This choice clearly shows Tarr's interest in the themes of conspiracy and betrayal [...] This is another element that makes *Macbeth* a key film [which foresees what will later be a new] stylistic system."

⁶³ Cf. *The complete Shakespeare Works*, édité par Alfred Harbage, Penguin books, Baltimore, 1960, p. 1107.

"*Macbeth* is the shortest of Shakespeare's tragedies and the simplest in its statement : *thou shall not kill*."

« la plus sombre des grandes tragédies [shakespeariennes]. C'est la moins discursive, [et] la plus directe dans son action [avec *Othello*], [...] c'est la tragédie de la volonté incontrôlée de la même manière que *Hamlet* est la tragédie de l'indécision. Elle est froide, dure et implacable. Si l'esprit de Shakespeare était tourmenté par la doctrine de l'enfer, cette pièce pourrait bien être son commentaire à ce sujet. Il place l'enfer ici. La figure de Macbeth est une étude de l'auto-damnation [...] il finit comme un homme sans âme, comme une bête, enchaîné à un bûcher et abattu comme une bête. »⁶⁴

En lisant la *Tragédie de Macbeth* sous l'optique de Tarr, nous pourrions constater qu'en effet Shakespeare travaille plusieurs éléments que le réalisateur affectionne. Au-delà des thèmes centraux de la trahison et la conspiration déjà évoqués, la pièce écossaise explore, plus que n'importe quelle autre pièce du Barde, le dualisme entre le bien et le mal. Kenneth Muir, spécialiste renommé de Shakespeare, nous dit précisément :

« Aucune pièce ne met en scène de manière aussi convaincante le contraste entre le bien et le mal. Shakespeare rend Duncan vénérable et saint, Malcolm une image de la perfection, Macduff un juste vengeur. La longue scène en Angleterre oppose le portrait d'un bon roi (comme le sera Malcolm) à celui du tyran qu'il prétend être, et le récit des pouvoirs d'Édouard le Confesseur présente un bon surnaturel pour contrebalancer le mal des Sœurs Fatidiques [...] Le contraste entre la lumière et l'obscurité symbolise un contraste général entre le bien et le mal, les diables et les anges, l'enfer et le paradis. Les images de la maladie

⁶⁴ GRANVILLE-BARKER Harley. *Prefaces to Shakespeare. Macbeth*. Nick Hern Books, 1993, p. 30.

"Macbeth is the starkest of the great tragedies. It is the least discursive, [...] the most forthright in its action [with *Othello*], [...] it is the tragedy of unchecked will, even as *Hamlet* is the tragedy of indecision. It is cold and harsh and unrelenting. If Shakespeare's mind was plagued by doctrine of hell hereafter, this play might well be his comment on it. He puts hell here. Macbeth the man is a study of self-damnation [...] he ends up a soulless man, a beast, chained to a stake and slaughtered like a beast."

reflètent clairement à la fois le péché, qui est une maladie, et Macbeth lui-même, qui *est* la maladie dont souffre l'Écosse. »⁶⁵

Nous verrons ainsi que certains aspects récurrents dans la pièce, comme l'honneur, le devoir et le service, sont en constante opposition au désordre qui s'ensuit.

Les fréquentes allusions de Shakespeare aux forces de la nature – le brouillard, la pluie, le tonnerre et les éclairs – liées aujourd'hui aux apparitions des sorcières, vont habiter toute l'œuvre postérieure du cinéaste, qui créera désormais des espaces toujours battus par des conditions météorologiques adverses, notamment par la pluie et le vent. Un bel exemple nous vient à l'esprit avec la Dame du Vestiaire de *Damnation* (1988), qui semble se manifester comme une apparition surnaturelle : accompagnée de cinq chiens errants, elle apparaît sous la pluie torrentielle, sortant d'un brouillard épais qui se dissipe lors de son passage. Nous rencontrons une image similaire dans *Sátántangó* lors de la première apparition d'Irimiás : un long travelling avant suit deux hommes qui marchent avec difficulté sous la pluie diluvienne et les bourrasques de vent. Nous verrons plus tard que le contrepoint entre ces deux personnages et les sorcières de *Macbeth* va au-delà de la façon dont Tarr les met en scène. Il nous suffira de remarquer que la manière dont Shakespeare introduit les Sœurs Fatidiques dans sa pièce a influencée, inconsciemment peut-être, le jeune réalisateur.

⁶⁵ MUIR Kenneth, éd. *Macbeth*. The Arden Shakespeare, 1984, p. xlv.

"There is no play which puts so persuasively the contrasting good. Shakespeare makes Duncan venerable and saintly, Malcolm an image of perfection, Macduff a righteous avenger. The long scene in England contrasts the portrait of a good king (as Malcolm will be) with that of the tyrant he pretends to be, and the account of Edward the Confessor's powers presents a good supernatural to counterbalance the evil in the Weird Sisters [...] The contrast between light and darkness symbolizes a general contrast between good and evil, devils and angels, hell and heaven. The disease images clearly reflect both the sin which is a disease and Macbeth himself who *is* the disease, from which Scotland suffers."



Fig. 1.1. La Dame du Vestiaire se manifeste et émerge du brouillard — *Damnation*.



Fig. 1.2. Première apparition d'Irimiás et Petrina, sous la pluie et le vent — *Sátántangó*.

L'influence de Shakespeare ira encore plus loin. La *Tragédie de Macbeth* nous présente une histoire centrée en grande partie sur le conflit inhérent aux structures de pouvoir et les conséquences du renversement d'une harmonie préétablie. Ces éléments sont développés en profondeur dans *Sátántangó* et *Les Harmonies Werckmeister* (2001) et nous montrent les tensions sous-jacentes à l'intérieur des autorités politiques et auront également une *apparition* comme point de départ, celle d'un ancien voisin ressuscité d'entre les morts et celle d'une

attraction de cirque qui arrive pour perturber la vie des habitants d'un petit village. Le côté surnaturel de la pièce, renforcé sans doute par la figure des sorcières, nous ramène au sujet des prophéties. Chez Shakespeare, elles vont apparaître dans quatre scènes (I.i, I.iii, III.v, IV.i), mais chez Tarr nous ne les verrons que dans deux séquences, qui correspondent uniquement aux scènes où elles sont en présence de Macbeth et prophétisent son avenir. L'importance que le cinéaste donne aux sorcières est donc très différente de celle du dramaturge. Moins intéressé par le côté surnaturel de ces personnages, moins concerné par l'ambiance sombre et obscure mise en avant par les montages théâtraux, Tarr voit plutôt dans les trois sœurs plutôt un mécanisme pour introduire dans son œuvre un nouvel aspect : la prophétie. Nous verrons par la suite que, dorénavant, toutes les adaptations qu'il fait après *Macbeth* seront habitées par un équivalent de ces sorcières, nous y trouverons à chaque fois une figure qui arrive avec un présage, qui transmet un message et *dévoile* aux protagonistes une partie de leur avenir. Or, loin de créer de vrais prophètes dans le sens strict et religieux du terme, Tarr se contente de nous présenter une figure qui annonce uniquement la « fin ». Sylvie Rollet propose que « *Macbeth* préfigure donc un rapport au Texte que vont approfondir les cinq films réalisés avec László Krasznahorkai. Le Texte par excellence, celui qui découvre le sens de l'histoire en dévoilant la fin des temps, c'est celui de l'Apocalypse. Explicitement cité par la 'dame des vestiaires' dans *Damnation*⁶⁶, il structure le discours du (faux) prophète Irimiás dans *Sátántangó*, comme l'appel du 'Prince' dans *Les Harmonies Werckmeister* ou encore la longue tirade du 'voisin' dans *Le Cheval de Turin* [...] Dans tous les cas, le discours prophétique, énoncé ou sous-jacent, précipite la catastrophe. »⁶⁷ Cependant, même si cette figure dite « prophétique » jouera un rôle très important dans l'œuvre de Tarr, nous devons non seulement réévaluer la conception de ce qu'implique une « catastrophe »,

⁶⁶ Un regard attentif de *Damnation* nous permet de constater que *l'Apocalypse* n'y est jamais cité. Dans la seule scène où la Dame du Vestiaire cite la bible, elle parle explicitement de l'ancien testament. Une analyse du passage nous indique qu'il s'agit du chapitre 7 du *Livre d'Ézéchiël*, versets 14-27.

Nous trouvons, certes, une mention de *l'Apocalypse* dans la séquence du bistrot de *Sátántangó* lorsque Madame Halics, en attendant avec les autres villageois l'arrivée d'Irimiás, demande à son mari de le lire. Le texte n'est cependant jamais cité de façon explicite.

⁶⁷ ROLLET Sylvie. *L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre*, in Béla Tarr, de la Colère au Tourment, p. 133.

mais établir également que ce n'est certainement pas l'Apocalypse du Nouveau Testament qui détermine les discours de ces personnages.

Nous verrons lors de notre analyse des autres films mentionnés par Rollet que, loin de précipiter une « catastrophe » dans le sens négatif du terme, ces discours vont, plus qu'autre chose, montrer aux spectateurs que nous sommes effectivement dans un domaine au-delà des histoires, dans un cinéma qui fait des catastrophes un motif de plus pour vivre. Dans le cas concret de la *Tragédie de Macbeth*, ce sont les prophéties transmises par les sorcières à Macbeth et Banquo au milieu de la lande, dans la troisième scène de l'acte I, qui vont accorder à la pièce le sens d'urgence et de frénésie qui le caractérisent. En effet, pour être la tragédie la plus courte de Shakespeare, c'est l'une des pièces les plus complexes en termes de passage du temps : si la prophétie était la contribution la plus significative des sœurs à la complexité intellectuelle de la pièce, la question de la temporalité sera sans doute une préoccupation qui va déterminer la façon dont Tarr développera le reste de son œuvre. Nous verrons par conséquent que la prophétie et la temporalité deviennent des aspects inséparables qui imposent toujours chez le metteur en scène l'élaboration d'un mécanisme capable de transmettre une idée du temps comme présent passé, comme nostalgie ou comme un futur constitué d'un présent immuable. A.R. Braunmuller, dans son introduction à l'édition de Cambridge, se penche sur l'importance que la nature du temps aura dans la pièce : « la *Tragédie de Macbeth* s'intéresse profondément à la nature du temps — le temps tel qu'il est vécu par la personne (notre progression individuelle de la vie à la mort), le temps tel qu'il est vécu par la famille (la perpétuation d'une personne par la procréation), le temps tel qu'il est vécu par l'État (la succession d'un monarque par un autre) et, enfin et surtout, le temps tel que nous le vivons dans la pièce. »⁶⁸ Un des dispositifs utilisés par le Barde pour donner cette impression d'action rapide et animée est la multiplicité de scènes courtes⁶⁹ qui s'enchaînent l'une après l'autre et nous font perdre la notion du temps diégétique. Le jeune Tarr, de son

⁶⁸ BRAUNMULLER A.R, éd. *Macbeth*, Cambridge University Press, 2008, p. 20.

"*Macbeth* is deeply interested in the nature of time - time as experienced by the person (our individual progress from life to death), time as experienced by the family (an individual person's perpetuation through child-bearing), time as experienced by the state (the succession of one monarch by another), and finally and most largely, time as we experience the play's performance."

⁶⁹ Un découpage de la division traditionnelle du texte nous montre que certaines scènes ont moins de soixante-quinze lignes.

côté, pour nous faire ressentir le temps vécu et le temps individuel, va se saisir du plan séquence, utilisé ici pour la première fois dans sa filmographie.

Le *Macbeth* de Béla Tarr est ainsi composé uniquement de deux plans : un plan inaugural d'un peu plus de cinq minutes qui introduit les sorcières et nous présente la prophétie initiale, et un second de cinquante-sept minutes qui nous fait plonger dans les profondeurs du drame qui s'ensuit. Nous pouvons alors associer l'affection du cinéaste pour les longs plans séquence à la littérature. Il s'agirait d'un dispositif qui aurait comme point de départ le texte littéraire et qui s'est *imposé* chez lui lorsqu'il s'aperçut que pour montrer cette « vraie réalité » il était nécessaire de lier intimement le temps vécu par le spectateur et le temps du film. Les sorcières sont ainsi les agents qui, à travers leurs prophéties, marquent à la fois la fin tragique de *Macbeth*, et le début d'un nouvel ordre dans le cinéma de Béla Tarr. Il s'agit désormais d'une œuvre qui expérimente sans arrêt avec toutes les modalités du plan séquence jusque'à en faire tout un langage cinématographique voué à transmettre à l'écran une idée ancienne et fondamentalement très simple : l'être humain n'est qu'une partie de la Grande Totalité.

Pendant les cinquante premières secondes du premier plan nous voyons le portique d'une forteresse se dessiner progressivement après le passage d'une brume dense, dissipée par deux silhouettes qui avancent lentement. Un court générique d'ouverture défile rapidement, accompagné par le bruit des pas de ces deux hommes, des chevaux au galop et les roues d'une charrette. Soudainement, lorsqu'on attend l'arrivée de cette compagnie, trois figures encapuchonnées, nimbées par une lumière rouge, s'interposent entre nous et ceux qui s'approchent. Le plan d'ensemble se transforme ainsi de manière inattendue en un gros plan avec la caméra désormais centrée sur le visage de ces trois personnages qui récitent les célèbres lignes d'ouverture la pièce : « quand nous réunirons-nous de nouveau toutes les trois, en coup de tonnerre, en éclair, ou en pluie ? » Voici les trois sorcières de Béla Tarr : dépouillées de tout air sinistre ou surnaturel et caractérisées principalement par le rouge intense qui envahit l'espace lors de leurs apparitions, elles transmettent, plus qu'autre chose, un sentiment de sérénité. Nous sommes loin des représentations macabres qui ont traditionnellement marqué ces rôles dans le cinéma et le théâtre, Tarr nous présente plutôt trois êtres qui attendent patiemment l'arrivée du thane de Glamis pour lui dévoiler, avec un sourire séduisant, son avenir. Elles ne seront au centre du plan que durant vingt secondes,

mais cela nous suffit pour nous faire une idée de ce que le jeune Tarr imaginait lorsqu'il pensait à ces personnages : un esprit tranquille. Il y a de l'intégrité dans leurs mouvements, toujours très souples, et derrière leur clairvoyance nous trouvons fondamentalement un air de calme et paix [fig. 1.3].

C'est ainsi, avec cette tranquillité imperturbable, qu'elles proclament la phrase qui lance l'histoire et qui va déterminer l'atmosphère dans laquelle se déroulera l'intrigue du film : « le beau est affreux, et l'affreux est beau. » Le jeu d'oppositions qui caractérisera l'avenir du protagoniste est désormais en place et les trois sœurs peuvent se retourner pour faire face à Macbeth et Banquo, qui les regardent avec impatience. Elles tournent le dos à la caméra et le plan se centre de nouveau sur les deux marcheurs, nous voyons le thane de Glamis s'approcher encore de quelques pas et prononcer les vers qui vont sceller son destin : « je n'ai jamais vu un jour si affreux et si beau. » Impavides devant la présence de ces trois êtres, Banquo se voit obligé de remarquer leur apparence. En effet, dans la ligne des interprétations traditionnelles de Shakespeare, elles seront incarnées ici par trois hommes, cela afin d'accentuer les traits masculins qui ont historiquement caractérisé la représentation des sorcières : « quelles sont ces créatures si flétries et si farouches dans leur accoutrement, qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre et pourtant sont sur la terre ? [...] Vous devez être femmes, et pourtant vos barbes m'empêchent de croire que vous l'êtes. » Avec la caméra toujours centrée sur les deux généraux, le reste de la séquence se déroule très rapidement : confus, Macbeth ordonne aux sorcières de répondre, mais c'est ici qu'elles avancent rapidement et avec un mouvement serpentin leur dévoilent le futur : Macbeth sera roi et Banquo engendrera des rois sans être roi.

Pendant une minute et demi, on suit les mouvements des sorcières qui passent de Macbeth à Banquo et de Banquo à Macbeth, elles prennent leurs visages entre leurs mains et, en les regardant profondément dans les yeux, les embrassent tendrement. Entre-temps, le chef opérateur Ferenc Pap réussit à garder un équilibre constant à l'intérieur du plan : il maintient toujours un personnage à gauche et un à droite, en laissant souvent le centre ouvert pour nous montrer les hommes de Macbeth qui passent sans remarquer l'assemblée qui a lieu devant eux. Occupé tantôt par le passage de la compagnie, tantôt par l'une des sorcières, le centre du plan permet au cinéaste de transporter à l'écran un élément fondamental de la

pièce : lorsque Macbeth est en présence des sorcières, l'espace-temps n'existe pas. Ce jeu avec la profondeur de champ permet à Tarr de créer un double effet : à travers le centre du plan et le contraste entre le rouge qui émane des sœurs et le bleu de la nuit qui enveloppe le reste de la scène, il nous montre en même temps un groupe de guerriers qui marchent paisiblement après la victoire et un gros plan claustrophobique chargé d'une forte tension entre l'esprit paisible des sorcières et l'angoisse et la confusion de Banquo et Macbeth.



Fig. 1.3. Macbeth et Banquo font leur chemin après la bataille et sont abordés par les Sœurs Fatidiques — *Macbeth*.

Lorsque le trio de sorcières abandonne les deux généraux, ils sont de retour dans leur propre temps, nimbés maintenant par la lueur bleue de la nuit. Invisibles à l'armée qui passait à côté d'elles, les Sœurs Fatidiques sont des agents en dehors du temps de l'histoire. Banquo semble s'en apercevoir quand il dit : « êtes-vous des visions comme en crée le songe ou la réalité de votre apparence ? [...] Si vous pouvez scruter ainsi les semences du temps, et dire quel grain va croître et quel autre non, parlez-moi donc, à moi qui ne mendie nullement vos faveurs ni ne redoute vos haines. » Effectivement, les semences du temps dont il parle font référence non seulement au futur, mais aussi au présent et au passé. Les sœurs ne dévoilent pas seulement l'avenir, mais aussi l'état actuel des choses : elles désignent Macbeth, par exemple, par le titre qu'il croit avoir et par celui qu'il a en réalité. Il pense être le thane de Glamis, mais en ce moment précis il avait déjà été nommé thane de Cawdor par Duncan. Elles sont donc capables de *voir* également le présent, qui est temporairement voilé aux autres. Macbeth et Banquo resteront immobiles, réfléchissant à ce qu'ils viennent d'entendre, scrutant le vide sans comprendre que ce ne sont pas les sœurs qui sont parties, mais que ce sont eux qui sont revenus. La séquence se termine avec le sourire de Macbeth qui fait son premier aparté du film : « cette sollicitation surnaturelle ne peut être mauvaise, ne peut être bonne... Si elle est mauvaise, pourquoi m'a-t-elle donné un gage de succès, en commençant par une vérité ? [...] Si elle est bonne, pourquoi cédaï-je à une suggestion dont l'épouvantable image fait que mes cheveux se dressent et que mon cœur si ferme se heurte à mes côtes, malgré les lois de la nature ? » Il signale déjà que la prophétie n'est ni bonne ni mauvaise, mais comprend que les paroles des sorcières suggèrent qu'il obtiendra le trône en arrêtant la continuation d'une vie humaine dans le temps. Il envisagera ainsi créer un monde où les actes n'auront pas de conséquences, ni de durée au-delà du moment où ils sont accomplis, ni de portée dans le temps et au-delà du temps.

Macbeth clôt ainsi ce premier plan avec une phrase qui fait écho au premier mot du film : « quand ». Ce qui commence par une réflexion sur le temps finit par la sensation de son passage : « le temps et l'occasion passent à travers la plus orageuse journée. » Nous verrons par conséquent que Tarr suit les vers et dialogues shakespeariens presque à la lettre mais s'éloigne de la façon dont le dramaturge nous présente l'histoire. *Macbeth* est ainsi le premier film qui nous permet de voir la belle sensibilité de Tarr pour la littérature. Nous verrons en

analysant ses autres films que le cinéaste est en effet un grand lecteur, capable de comprendre les enjeux fondamentaux des textes tout en s'appropriant entièrement le matériel. Nous le constatons dès cette première séquence qui, au lieu de présenter la célèbre et puissante ouverture avec les sorcières au milieu du sabbat, nous offre comme première image les silhouettes de Macbeth et Banquo qui surgissent lentement du brouillard épais avant de passer aux trois sœurs.

Ceci n'est pas un détail banal : dans les grandes adaptations de la *Tragédie de Macbeth* qui ont précédé le film de Tarr, notamment celles d'Orson Welles (1948) et de Roman Polanski (1971), l'ordre des scènes de l'acte I est strictement respecté et la scène du sabbat est utilisée par ces deux cinéastes comme une sorte de prologue avant le générique. Ainsi, Welles et Polanski insistent bien plus que Tarr sur l'importance des sorcières et leur accordent une place prépondérante dans le développement de l'action en exploitant l'aura supranaturelle qui les entoure : dans le cas de Welles pour réaliser des scènes évocatrices de rituels païens ou occultistes, et dans le cas de Polanski pour produire des séquences chargées de sexualité et de violence. En analysant concrètement la première séquence, nous verrons que Welles présente un trio de prêtresses, inspiré de l'imaginaire Vaudou, qui se réunit autour d'un chaudron pour fabriquer une figurine en argile de Macbeth et lui lancer un sortilège ; tandis que Polanski, non moins macabre que le réalisateur américain, œuvre son film sur une plage avec trois femmes, inspirées des trois Moires de la mythologie grecque – la première est une adolescente, la deuxième est dans la cinquantaine et la troisième est beaucoup plus âgée et sans yeux – qui enterrent sous les sables une corde et une main mutilée tenant une dague, en chantonnant les vers incontournables : *fair is foul and foul is fair*.

Nous ne pourrions que spéculer sur les raisons qui ont amené le jeune Tarr à ouvrir son film avec les silhouettes de Macbeth et Banquo et à omettre complètement la scène du sabbat, mais il reste clair que cela fut un choix. Spéculons un peu : nous savons aujourd'hui que le premier recueil publié des œuvres de Shakespeare, le Premier Folio, n'a été édité que sept ans après la mort de l'auteur et a malheureusement subi beaucoup d'altérations de la part des éditeurs John Heminges et Henry Condell. François-Victor Hugo, dans sa traduction de la *Tragédie de Macbeth* nous dit :

« Cette indication du lieu où se rencontrent les trois sorcières ne se trouve pas dans le texte primitif. Disons ici, une fois pour toutes, que l'endroit où l'action dramatique a lieu n'est jamais indiqué dans les éditions originales des pièces de Shakespeare. Ce ne fut qu'après la mort de Shakespeare que l'on s'avisait de faire au texte primitif toutes ces additions que renferment aujourd'hui les éditions modernes. Dans les éditions faites du vivant de l'auteur, la division par scènes et par actes n'est pas indiquée [...] La division en actes et en scènes, imaginée par Heminges et Condell, fut adoptée aveuglément par tous les éditeurs modernes, qui ajoutèrent, en outre, de leur autorité privée, les indications des lieux où l'action se passe. »⁷⁰

Sans vouloir insinuer l'existence d'une influence d'Hugo chez Tarr, ou même suggérer que le jeune cinéaste se serait penché sur les textes critiques de Shakespeare avant de commencer son adaptation, il est certain que l'aspect dont nous parle le traducteur français lui est venu à l'esprit lors de sa lecture de la pièce. Nous pouvons imaginer ainsi que Tarr a vu dans la *Tragédie de Macbeth* une œuvre qui, malgré sa complexité, reste extrêmement ouverte en termes de mise en scène.

Concernant toujours le Premier Folio, nous savons également aujourd'hui que la *Tragédie de Macbeth* fait partie des pièces pour lesquelles on suppose l'existence de scènes manquantes ou ajoutées par les éditeurs et écrites par d'autres auteurs. C'est le cas notamment de Thomas Middleton, qui collabora avec Shakespeare et écrivit quelques années après la première de la pièce écossaise une tragicomédie intitulée *La sorcière* (1613-16) où plusieurs lignes des trois sœurs sont reproduites à l'identique⁷¹. Dans le même esprit, Granville-Barker juge spécifiquement le personnage d'Hécate et la scène inaugurale comme « non shakespeariens ». Selon lui, dans la scène du sabbat « les vers eux-mêmes sont aussi peu semblables à ceux de Shakespeare qu'Hécate l'est, et ont en fait le même goût des vers d'Hécate [...] La scène — comme l'autorise une autorité critique meilleure et plus sévère — est une scène pauvre et inutile. Et Shakespeare ne commençait, en aucun cas, ses pièces par

⁷⁰ HUGO François-Victor. *Notes sur Macbeth, le Roi Jean et Richard III* in *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1866, tome 3, p. 445.

⁷¹ « Dans la pièce de Middleton, comme dans *Macbeth*, [les] chanson[s] [sont] chantée[s] par des sorcières qui dansent en rond autour d'un chaudron [...] C'est [ici] qu'on a découvert toute une autre chanson, dont les premiers mots sont dans la scène XIV de *Macbeth*, et qui commence par ces paroles : Venez, venez ! » *Ibid.*, p. 450.

des éléments superflus. Pour toute offense à la tradition scénique, elle peut donc être omise. »⁷² Granville-Barker fait l'hypothèse que les deux premières scènes ont été écrites par Middleton et imagine la possibilité de commencer la pièce au milieu de la troisième scène de l'acte I, par la rencontre de Macbeth et Banquo avec les sorcières : « le producteur doit-il oser commencer ici [avec les premières lignes de Macbeth] ? Ce serait un début intéressant et très possible, et même très dramatique. Cela correspondrait à la franchise de toute l'action de la pièce. Cette note significative devrait être frappée immédiatement par le protagoniste ; les Sœurs Fatidiques apparaîtraient soudainement et silencieusement, aussi inattendues pour nous que pour lui, et le thème principal serait ouvert avec dignité et franchise. L'expérience mériterait d'être tentée. »⁷³

Si l'on creuse un peu on verra qu'effectivement une évidence soutient la théorie de Granville-Barker. Il nous suffit de regarder le récit de Simon Forman, astrologue, occultiste et herboriste élisabéthain qui, entre avril et mai 1611, s'est rendu au théâtre du Globe pour assister aux séances de *Cymbeline*, *Le conte d'hiver* et la *Tragédie de Macbeth*. Il s'agit du seul témoignage des productions professionnelles réalisées du vivant de l'auteur, préservés par Forman dans ses manuscrits personnels sous l'intitulé *Booke of plaies*, où il décrit en détail plusieurs scènes et donne parfois ses propres interprétations des performances. En ce qui nous concerne, sa description de la pièce écossaise commence par la déjà mentionnée troisième scène de l'acte I : « trois femmes, fées ou Nymphes, saluèrent Mackbeth [*sic*] en lui disant trois fois : 'salut Mackbeth, car tu seras roi, mais tu n'engendreras pas de roi', etc. Alors, dit Bancko [*sic*], 'tout pour Mackbeth et rien pour moi'. 'Oui', dirent les Nymphes, 'salut à toi,

⁷² GRANVILLE-BARKER Harley. *Op.cit*, p. 31.

"The lines themselves are as little like Shakespeare as Hecate is, and have indeed al the tang of the Hecate lines [...] The scene – as better and sterner critical authority allows – is a poor scene and a pointless scene. And Shakespeare did not, at any rate, begin his plays with superfluities. For all the offence to stage tradition, therefore, it may well be omitted."

⁷³ *Idem*.

"Should the producer boldly begin here [with Macbeth's first lines]? It will make an interesting and very possible, and indeed a most dramatic beginning. It will be in line with the forthrightness of the play's whole action. We should have this significant note struck at once by the protagonist; the weird sisters would suddenly and silently appear, as unexpectedly to us as to him, and the main theme would be opened with dignity and directness. The experiment might be well worth trying."

Bancko, tu engendreras des rois, mais tu ne seras pas roi.' Et elles s'en allèrent. »⁷⁴ Ce passage a attiré l'attention de plusieurs spécialistes de Shakespeare, qui accordent une importance particulière au fait que Forman, en tant que personnalité très associée à la magie noire, l'occultisme et l'astrologie, n'ait pas consigné ses remarques sur la scène initiale avec le chaudron ou sur l'apparition d'Hécate dans les actes III et IV.⁷⁵ La façon dont le texte de Forman est écrit nous indique qu'il est fort possible que la célèbre première scène n'ait pas été mise en scène du tout.

Voici donc, plus d'un demi-siècle plus tard, qu'un cinéaste hongrois de vingt-sept ans ouvre sa propre version de la *Tragédie de Macbeth* en suivant, probablement sans le savoir, l'expérience que Harley Granville-Barker envisageait déjà dans les années 1930 : l'apparition silencieuse des trois sœurs, en effet aussi surprenante pour le spectateur que pour les personnages, octroie à l'ensemble de la séquence l'air de « dignité et franchise » qui préoccupe tant le jeune réalisateur. Nous devons remarquer à ce stade que Tarr était toujours étudiant au moment de la réalisation de ce projet, ce qui laisse penser que sa vision du film était sûrement soumise aux commentaires de ses pairs plus expérimentés. Il ne faut donc pas oublier que les acteurs qui jouent le rôle des sorcières, József Ruszt, János Ács et Gyula Maár, étaient déjà à l'époque des metteurs en scène très réputés, qui avaient sans doute une connaissance importante de l'œuvre de Shakespeare et qui comprenaient certainement que l'idée d'exclure la scène du sabbat impliquait nécessairement que la représentation du trio de sorcières soit très éloignée de la vision maléfique traditionnelle. Cela nous laisse donc avec une scène qui, avant tout, sert de préambule à une œuvre qui s'intéresse davantage au drame humain. Yves Bonnefoy, dans la préface à sa traduction de la pièce écossaise, propose déjà que le Barde avait également envisagé ces figures comme une manière de pénétrer dans les complexités de l'esprit humain et non pas comme une fin en soi : « je suis prêt à penser que Shakespeare ne s'est intéressé à ces abracadabrantes sœurs sorties des contes d'enfant ou des

⁷⁴ ROWSE A.L. *Simon Forman. Sex and society in Shakespeare's age*, Weidenfeld and Nicolson, 1974, p. 303.

"3 women feiries or Nimphes saluted Mackbeth, sayinge 3 tyms vnto him, haille Mackbeth for thou shalt be a kinge, but shall beget No kinges, etc, then said Bancko, what all to mackbeth And nothing to me. Yes, said the nimphes, haille to thee Bancko, thou shalt beget kings, yet be no kinge. And so they departed."

⁷⁵ Cf. l'introduction de Kenneth Muir à la *Tragédie de Macbeth*, pp. xv-xvii.

récits de fantômes que comme à un rebord d'où il pourrait se pencher sur les remous les plus ténébreux d'une âme. »⁷⁶

Le deuxième et dernier plan du film nous fera plonger dans les incertitudes de Macbeth et de son consort Lady Macbeth en nous dévoilant progressivement leurs ambitions, peurs et désirs. Le *Macbeth* de Béla Tarr serait en cela plus proche de l'adaptation qu'en fait Akira Kurosawa dans *Le Château de l'araignée* (1957) que des versions de Welles ou Polanski. Transposé dans le Japon médiéval, le film de Kurosawa s'éloigne complètement des dialogues shakespeariens, mais s'appuie sur la figure des sorcières – en ce cas il ne s'agit pas d'un trio de femmes mais d'un esprit de la forêt – pour examiner, à travers une exploration visuelle des traditions guerrières de la mythologie japonaise et du théâtre nô, la spirale descendante d'un couple consumé par une ambition démesurée et la promesse corruptrice du pouvoir.

Ce que Béla Tarr ne montre pas est donc aussi important que ce qu'il montre. En étudiant les éléments qu'il décide de ne pas traduire à l'écran, nous pouvons mieux comprendre ses intérêts et le désir qui l'incite à choisir son matériau littéraire. La dignité et la franchise dont parlait Granville-Barker, se voient parfaitement reflétées dans *Macbeth*. La « dignité humaine », sujet fondamental de l'œuvre de Tarr, est mise en valeur lorsqu'il opte pour un dévoilement plutôt discret des prophéties, ce qui mène le spectateur à se concentrer non pas sur les aspects surnaturels et potentiellement spectaculaires, et de ce fait banals, mais sur l'impact que le fait de connaître l'avenir peut avoir sur une personne. Cette seconde séquence du film s'avère donc beaucoup plus complexe que la première. Comment montrer au cinéma une histoire où le temps dans chaque scène se vit avec une intensité surprenante mais s'étale pendant des mois, voire des années ? Encore une fois, c'est grâce au plan séquence que Tarr réussit à créer une histoire qui se déroule linéairement dans le temps mais aussi hors du temps.

Lorsque Macbeth assassine Duncan pour s'emparer du trône le temps chronologique paraît s'arrêter : ainsi, tous les événements qui se déroulent entre le meurtre et la bataille finale avec Macduff semblent avoir lieu dans une réalité à part. Le cinéaste recrée alors le récit dans un seul lieu, à Inverness, le château de Macbeth, et supprime toutes les scènes qui se déroulaient ailleurs, en Angleterre, ou dans la lande. Il fait également appel presque

⁷⁶ BONNEFOY Yves, éd. *Macbeth*, Gallimard, 2016, p. 14.

exclusivement à deux types de valeurs de plans, gros plans et plans rapprochés, pour isoler les personnages et se concentrer sur leurs émotions et leur lutte interne, immergeant le spectateur dans la folie qui s'installe graduellement dans l'esprit du couple. Ce choix de cadrage sert également à explorer plus en détail la relation entre Macbeth et Lady Macbeth, qui guide à son tour la narration du film puisque ce n'est qu'à travers leurs monologues et leurs dialogues que nous apprenons les événements qui ont lieu dans l'histoire – l'assassinat de Banquo et de Lady Macduff et de son fils, par exemple – ce qui nous permet de comprendre le passage du temps, sans pour autant nous permettre de le ressentir. András Kovács signalait déjà en partie les complexités du mécanisme employé par Tarr : « en ce qui concerne la mise en scène, la plus grande difficulté est de signaler les changements de temps et d'espace [...] La narration comprime plusieurs segments de temps et d'espace en un seul long plan en passant constamment d'un segment d'espace à un autre. De cette façon, les laps de temps dans l'histoire deviennent des changements d'espace obtenus par les mouvements des acteurs et de la caméra, et parfois de la lumière. »⁷⁷

Dans ce vaste et complexe plan séquence, le plus long plan jamais filmé par Béla Tarr, conduit entièrement par le couple principal, le réalisateur s'appuie sur une alternance constante entre Macbeth et Lady Macbeth pour faire avancer l'histoire. Il se concentre en particulier sur leurs soliloques, tous respectés à la lettre, ainsi que sur les expressions de leurs visages, qui nous transmettent le vertige ressenti par celui qui voit l'accomplissement d'une prophétie. Dès la première image du plan, celle d'une Lady Macbeth absorbée par le contenu d'une lettre remplie de présages [fig. 1.4], nous voyons une multiplicité d'émotions qui annoncent toutes les étapes par lesquelles vont passer les protagonistes du drame, non seulement pour accomplir leur but, mais pour vivre *après* l'avoir accompli. La concentration absolue avec laquelle le personnage lit la lettre devient rapidement un rictus de préoccupation lorsqu'elle pense à l'esprit faible de son époux et débouche sur une tournure qui dénote son

⁷⁷ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p. 37.

"Regarding *mise-en-scène*, the greatest difficulty is how to signal time and space changes [...] The narration compresses several time and space segments into one single long shot by constantly moving from one space segment to another. This way time lapses in the story become changes in space achieved by the movements of the actors and the camera, and sometimes of the light."

irréfrénable ambition de pouvoir, celle-là même qui la mènera quelques instants plus tard à pousser son mari à l'acte ultime de trahison.

La descente aux enfers des usurpateurs commence lorsque Lady Macbeth, filmée en contre-plongée, descend un escalier qui la mène à une chambre inférieure du château où, prévoyant les objections du thane, craintif et sentimental, fait appel aux esprits de la nuit pour la guider dans sa quête du trône d'Écosse. Dans l'un des soliloques les plus célèbres de l'œuvre de Shakespeare, la future reine lance une invocation pour être privée de tout élément traditionnellement associé à la féminité afin de pouvoir agir sans remords ni pitié : « venez, venez, esprits qui assistez les pensées meurtrières ! Défaites-moi de mon sexe et, du crâne au talon, remplissez-moi toute de la plus atroce cruauté [...] Fermez en moi tout accès, tout passage au remords ; qu'aucun retour compatissant de la nature n'ébranle ma volonté farouche et ne s'interpose entre elle et l'exécution ! Venez à mes mamelles de femme, et changez mon lait en fiel, vous, ministres du meurtre, quel que soit le lieu où, invisibles substances, vous aidiez à la violation de la nature. » Ce n'est qu'une fois désexuée, avec le sang épais, qu'elle se sent prête à verser dans l'oreille de son époux la détermination dont il a besoin pour agir selon ses désirs et les faire devenir souverains de l'Écosse.

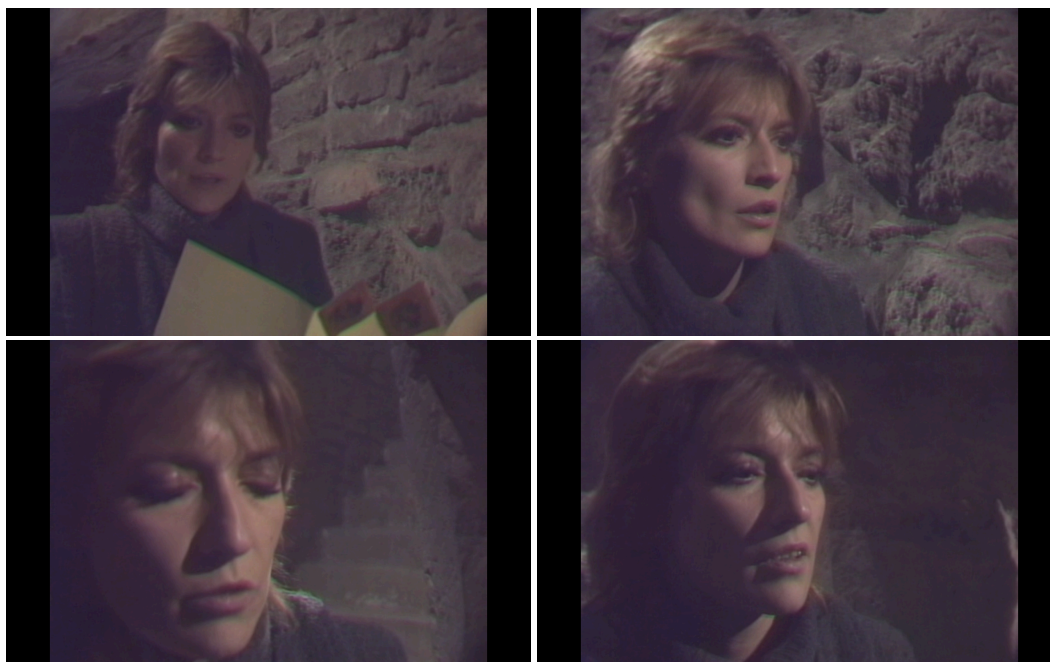


Fig. 1.4. Lady Macbeth apprend la rencontre entre Macbeth et les sorcières et invoque les esprits de la nuit – *Macbeth*.

Nous avons ici une nouvelle divergence entre le *Macbeth* de Tarr et la plupart des autres adaptations cinématographiques et théâtrales. Contrairement à ses prédécesseurs, son portrait de Lady Macbeth a une profondeur qui dépasse l'agent machiavélique manipulant le thane de Cawdor pour l'amener à commettre un régicide à contrecœur. Dans l'aparté qu'elle fait juste avant ce premier soliloque – omis par Welles, Kurosawa, et Justin Kurzel, dans sa version réalisée en 2015 – ses mots nous indiquent que sa motivation n'est pas simplement de devenir reine, mais plutôt que Macbeth soit roi, qu'il puisse accomplir ses ambitions : « je crains ta nature qui a trop bu du lait de l'humaine tendresse [...] Tu voudrais la grandeur, ce n'est pas l'ambition qui te manque, mais l'âpreté sans scrupule qui doit la suivre ; tu as l'avidité mais tu rêves l'honnêteté ; tu voudrais l'illicite mais sans avoir triché [...] Tu as peur, non de l'avoir fait, mais d'avoir à le faire [...] Accours ici, que je verse mes esprits dans ton oreille, et que ma langue valeureuse chasse tout ce qui t'écarte du cercle d'or dont le destin et une puissance surnaturelle semblent avoir couronné. » Ainsi, la façon dont Tarr nous présente son soliloque, qui est à la fois la première des fréquentes allusions à la masculinité et la féminité, récité d'une manière très sobre, comme s'il s'agissait d'une simple prière interne, nous invite à imaginer l'invocation aux esprits de la nuit comme un possible sacrifice du consort royal, qui cherche désespérément la force nécessaire pour pousser un homme faible d'esprit à accomplir ses désirs.

Yves Bonnefoy, qui a déjà analysé ce sujet, souligne que dans le personnage de Macbeth se cache un fort combat entre un individu gouverné par la valeur d'un grand guerrier et un esprit fragile : « Macbeth a de longue date éprouvé un effroi tout particulier à toute évocation du surnaturel. En toute bataille il est intrépide, Shakespeare tient même à le souligner, c'est un combattant de l'espèce la plus féroce. Mais dans sa vie ordinaire un cri dans la nuit lui glace les sens, au moindre récit lugubre ses cheveux se dressent, on le croirait alors un petit enfant. »⁷⁸ Lady Macbeth n'aura pas d'autre choix que de subvertir les rôles de genre traditionnels : voyant dans la pitié une émotion intrinsèquement liée à la féminité, elle se sent obligée d'y renoncer pour se libérer des scrupules qui autrement l'auraient empêchée de conduire son époux à agir et ainsi sceller la prophétie. Ce questionnement de la masculinité, que Bonnefoy lie à la figure de l'enfant, apparaîtra de façon récurrente dans le film. On verra,

⁷⁸ BONNEFOY Yves. *Op.cit*, p. 10.

par exemple, que pendant les moments de faiblesse de Macbeth, lorsque ses pensées paranoïaques commencent à prendre la place de la raison, elle lui demande avec sévérité « êtes-vous un homme ? ».

Brillamment incarnée par la prolifique comédienne Erzsébet Kútvölgyi, notre Lady Macbeth porte certainement l'énergie et la détermination qui caractérisent le personnage shakespearien, mais nous offre également l'opportunité d'entrevoir une facette souvent cachée derrière les qualificatifs de « sorcière » ou d'« anti-mère » qui lui sont si fréquemment attribués : nous avons pour une fois une Lady Macbeth qui *aime*. Elle agit, comme nous indique Kenneth Muir, dans l'intérêt de son mari plutôt que dans le sien : « Macbeth n'a pas une prédisposition au meurtre ; il a simplement une ambition démesurée qui fait que le meurtre lui-même semble être un moindre mal que l'échec à obtenir la couronne et à satisfaire ainsi sa femme. Tous deux [Macbeth et Lady Macbeth] se trompent et se détruisent pour le bien de l'autre. »⁷⁹ La tendresse qu'elle montre à cet homme/enfant lorsqu'il revient de la bataille, la passion que l'on sent bruler entre eux à chaque fois qu'ils partagent la scène et les gestes qu'accompagnent leurs conversations – ils se caressent, s'embrassent, se parlent à l'oreille (oserait-on affirmer qu'ils ont même l'air *heureux* ?) – révèlent une figure qui porte, au fond de son cœur, un combat intérieur très proche de celui qui éprouve son mari. Nous savons, bien sûr, qu'elle, comme Macbeth, convoite le pouvoir, mais ses actes paraissent, selon la représentation de Tarr, être dirigés en fonction d'un Macbeth indécis, incapable de se comporter comme un « homme ». Nous avons, par conséquent, une Lady Macbeth qui joue un double rôle : elle est autant la compagne que la mère du sire. Cela devient plus clair lorsqu'on observe la façon dont elle le réprimande, d'où jaillit une frustration et une préoccupation maternelle devant les convulsions d'un enfant qui doute de toute action [fig. 1.5].

En regardant *Macbeth* nous pouvons certainement penser que pour Béla Tarr, dans sa lecture personnelle de la pièce, le personnage de Lady Macbeth doit être abordé sous un angle qui nous permette d'apprécier cette ambivalence de compagne/mère, fondamentale

⁷⁹ MUIR Kenneth, éd. *Op.cit*, p. xlviii.

"Macbeth has not a predisposition to murder; he has merely an inordinate ambition that makes murder itself seem to be a lesser evil than failure to achieve the crown and so satisfy his wife. They both [Macbeth and Lady Macbeth] misjudge, destroying themselves for the sake of the other."

pour avoir une compréhension globale de l'histoire. Presque vingt ans après le film de Tarr, le célèbre critique littéraire et « bardolateur » autoproclamé Harold Bloom, analysera la relation du couple dans une perspective similaire. Il remarque qu'en effet, même si les Macbeth constituent le « mariage le plus heureux de Shakespeare [...] il est un peu difficile d'imaginer Macbeth comme un père alors qu'il est, au début, si profondément dépendant de Lady Macbeth. Jusqu'à ce qu'elle devienne folle, elle semble être autant [sa] mère que sa femme. »⁸⁰ Cette duplicité, pourtant, ne pourrait pas exister par elle-même, Lady Macbeth ne pourrait avoir ce double rôle s'il n'y avait pas également chez Macbeth une tendance à osciller entre sa position d'homme/enfant, ce qui nous laisse avec deux personnages occupant deux places différentes dans la vie de l'autre. Cette dynamique évolue à mesure que les événements du film ont lieu et questionne de moins en moins la virilité de Macbeth tandis qu'il devient de plus en plus indépendant : « la passion entre elle et Macbeth est liée à leur rêve d'une 'grandeur' partagée, dont la promesse semble avoir été un élément de la cour de Macbeth, puisqu'elle la lui rappelle lorsqu'il vacille. Le pouvoir qu'elle exerce sur lui, avec la remise en question de sa virilité, est engendré par sa frustration évidente - certainement l'ambition, manifestement la maternité, peut-être aussi l'épanouissement sexuel. »⁸¹ Nous allons voir ainsi jusqu'à quel point le destin du plus grand couple du Barde est obstinément entrelacé : ce n'est pas elle qui fait de son époux un assassin, mais ce n'est pas lui non plus le responsable de la folie de sa femme.

⁸⁰ BLOOM Harold. *Shakespeare. The invention of the human*, p. 522.

"The happiest marriage in Shakespeare [...] It is a little difficult to imagine Macbeth as a father when he is, at first, so profoundly dependent on Lady Macbeth. Until she goes mad, she seems as much as Macbeth's mother as his wife."

⁸¹ *Ibid.*, p. 530.

"The mutual passion between her and Macbeth depends upon their dream of a shared 'greatness', the promise of which seems to have been an element in Macbeth's courtship, since she reminds him of it when he wavers. Her power over him, with its angry questioning of his manliness, is engendered by her evident frustration – certainly ambition, manifestly of motherhood, possible also of sexual fulfillment."

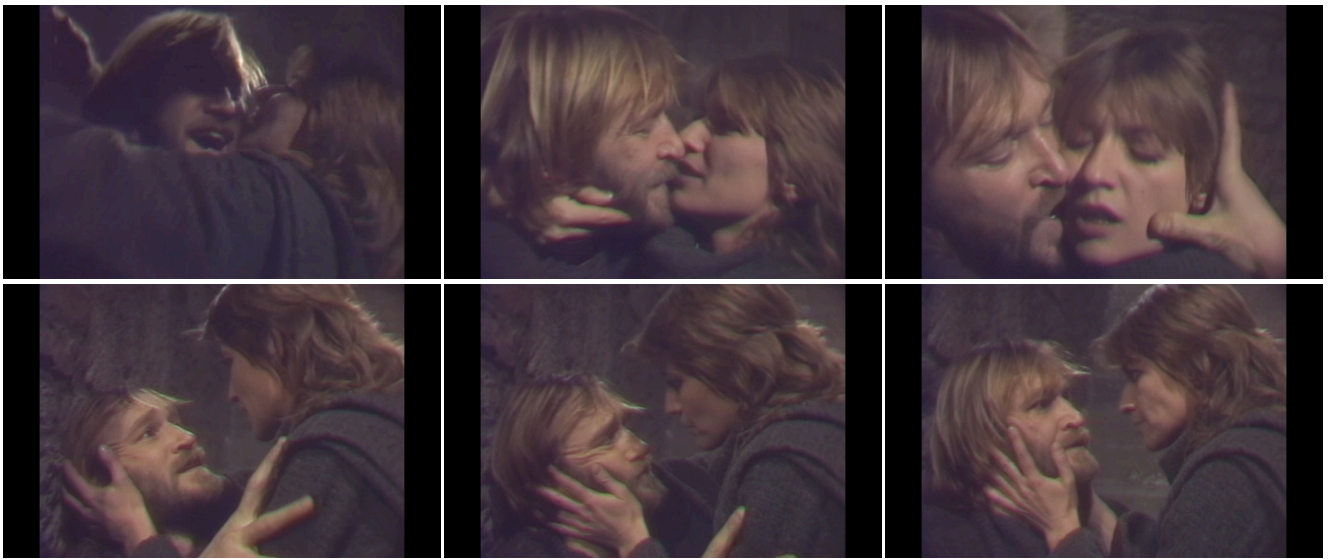


Fig. 1.5. Lady Macbeth dans son double rôle de consort et mère de Macbeth — *Macbeth*.

Concernant les mères, un aperçu rapide du corpus shakespearien nous permet d'y constater une absence notoire. Nous avons non seulement beaucoup de femmes privées de mères – c'est le cas, par exemple, de Goneril, Régane et Cordélia dans *Le Roi Lear*, Miranda dans *La Tempête*, Portia et Jessica dans *Le Marchand de Venise*, Ophélie dans *Hamlet* ou Desdémone dans *Othello* – mais également un portrait négatif des rares figures maternelles, comme Gertrude dans *Hamlet* ou Volumnia dans *Coriolan*, sans parler de Lady Capulet dans *Roméo et Juliette* qui est complètement absente du récit. Dans le cas particulier de Lady Macbeth, source de beaucoup de spéculations⁸², un célèbre passage soulève des ambiguïtés par rapport à sa condition de mère : « j'ai donné le sein, et je sais combien j'aime tendrement le petit qui me tète : eh bien, au moment où il souriait à ma face, j'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os, et je lui aurais fait jaillir la cervelle, si je l'avais juré comme vous avez juré. » Quel que soit le cas, qu'elle ait un enfant d'un mariage précédent qui ne figure pas dans l'action ou qu'il soit mort, le film de Tarr nous montre un clair rapport mère/enfant à l'intérieur du couple. D'autant plus, à cet égard, Yves Bonnefoy nous propose qu'il y a « dans ces mots dits par la femme au mari [le projet de meurtre du roi] l'ombre portée d'un malheur qui est ce qui garde uni le couple ; et qui nous permet de comprendre que le crime

⁸² Sur la maternité de Lady Macbeth cf. KNIGHTS L.C. *How many children had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, The Minority Press, 1933.

qu'ils vont perpétrer à deux sera le substitut de l'enfant qu'ils n'auront pu élever. Nouvelle tentative de faire naître, et de faire naître ensemble, mais dans la stérilité et la mort, défi à la nature, aggravation et non réparation de la faute, et qui va perdre leurs âmes, comme le savent bien les sorcières. »⁸³ Ainsi, après avoir enfanté le meurtre de Duncan, Lady Macbeth devra porter un double fardeau, le sien et celui de son époux/enfant, qui la conduira finalement à l'obsession et au suicide, qui constitue le point culminant du film.

Le soliloque de Lady Macbeth se termine avec l'entrée triomphale de son époux qui, plein d'exubérance, annonce que Duncan passera la nuit chez eux. Son état d'excitation se dissipe dès qu'il voit sa femme commencer à mettre en place les préparatifs du crime qu'il a pourtant déjà dans en tête. Les doutes qu'elle avait sur son mari se matérialisent à cet instant lorsqu'on voit qu'effectivement la peur du futur roi ne réside pas dans l'acte en soi mais dans ce qui le précède et ce qui le suit. Son visage se décompose, il commence à redouter la nuit qui arrive, mais Lady Macbeth lui donne un conseil qui s'avère aussi prophétique que l'intervention des sorcières : « votre visage, mon thane, est comme un livre où les hommes peuvent lire d'étranges choses... Pour tromper le temps, il faut ressembler au temps. » Le régicide s'annonce ainsi nécessairement comme une attaque contre la progression et la durée du temps : « l'espoir ambitieux de Lady Macbeth comprime le futur dans l'instant. Les actes de son mari compriment le passé, le présent et le futur en un moment intemporel et immuable. »⁸⁴ Cette compression, ressentie grâce au plan séquence, est accentuée par la musique, utilisée comme une ellipse sous la forme d'un violoniste – interprété par András Szabó, protagoniste de *L'Outsider* – qui joue du violon en montant l'escalier que le couple vient de descendre. Sans nous en apercevoir, les heures sont passées et le roi est là. Macbeth traverse un nouveau débat interne : inquiet des conséquences du meurtre, il se demande s'il serait vraiment capable d'accomplir l'acte de trahison. Sa rêverie est interrompue par Lady Macbeth, qui lui rappelle ses propres désirs : « as-tu donc peur d'être le même, en action, en courage, que tu es en désir ? Peux-tu, au même instant, vouloir ce que tu tiens pour l'or de la vie et vivre comme un lâche, qui se sait tel, laissant 'je n'ose pas' suivre 'je voudrais bien',

⁸³ BONNEFOY Yves. *Op.cit*, p. 12.

⁸⁴ BRAUNMULLER A.R, éd. *Op.cit*, p. 20.

"Lady Macbeth's ambitious hope compresses the future into the instant. Her husband's acts compress past, present and future into one timeless, unchanging moment."

comme le pauvre chat de l'adage⁸⁵ ? » Lorsqu'elle le voit anéanti, incapable de bouger, elle passe de nouveau, dans son rôle duel, d'épouse à mère : « quelle bête fauve étiez-vous quand vous me confiâtes votre projet ! Quand vous l'avez osé, vous étiez un homme, et vous le seriez d'autant plus si vous étiez plus encore cet être-là ! Ni l'occasion, ni le lieu ne s'offraient alors, et vous vouliez pourtant les créer tous deux. Ils se sont créés d'eux-mêmes, et voilà que leur concours vous anéantit. »

Ce n'est qu'au moment où elle lui dévoile un plan d'action, lorsqu'il ne doit plus penser à ce qui précède le meurtre, qu'il se sent résolu. Dans un état fébrile, enivré par l'anticipation de ce moment crucial, la réalité et l'imagination commencent à se mêler : comme s'il se regardait dans un rêve, dans un état de transe, avec les yeux fixés sur l'infini, Macbeth voit une dague se manifester devant ses yeux. Il marche lentement tandis que son regard se focalise progressivement sur ce poignard qu'il serre avec véhémence dans sa main droite mais que toutefois il ne ressent pas. Nous savons que le crime, comme prévu par Lady Macbeth, sera perpétré avec les dagues des sentinelles du roi, mais c'est cette hallucination qui renforce la détermination du tueur et nous montre jusqu'à quel point la notion du réel devient de plus en plus floue. Entre ce qu'il imagine et ce qu'il est prêt à faire, il n'y aura donc qu'un écart temporel pendant lequel il agit comme dépourvu de volonté. Centrée sur son regard sauvage, la caméra le suit dans un mouvement latéral, de droite à gauche, qui débouche sur un gros plan de Lady Macbeth qui attend patiemment qu'il passe à l'acte.



Fig. 1.6. Macbeth imagine la dague de l'esprit — *Macbeth*.

⁸⁵ L'adage auquel fait référence ici Lady Macbeth décrit de manière exemplaire l'attitude de Macbeth. Trouvé dans la collection de proverbes de John Haywood de 1538, il dit ainsi : "the cat would eat fish and would not wet her feet."
Cf. HUGO François-Victor. *Op.cit*, p. 448.

Guidé par la dague de l'esprit, le thane de Cawdor brise le silence du château lorsqu'il imagine des voix le dénonçant comme assassin du roi. Dans l'un des plus beaux plans du film, le cinéaste nous révèle la scène dans une plongée magnifique qui part du point de vue de Lady Macbeth : comme si elle assistait à l'accomplissement de l'atrocité du haut de sa chambre, telle une mère obligée de veiller à ce que l'enfant fasse son devoir, elle surveille l'exécution de son propre plan [fig. 1.7]. Nous voyons le lit de mort du roi, son corps sans vie allongé sous le corps surexcité de Macbeth, qui fond en larmes après lui avoir enfoncé les deux poignards dans la gorge. L'ombre du traître, projetée sur les murs de la chambre, sert à magnifier une séquence qui, malgré sa durée d'à peine trente secondes, condense parfaitement une des idées centrales de la pièce : la nature que Macbeth transgresse le plus violemment est la sienne. Bloom nous dira plus précisément : « Macbeth souffre intensément de savoir qu'il fait le mal et qu'il doit continuer à faire toujours pire [...] Il est à peine conscient d'une ambition, d'un désir ou d'un souhait, qu'il se voit déjà de l'autre côté ou sur l'autre rive, ayant déjà commis le crime qui douteusement accomplit l'ambition. »⁸⁶

Dans une histoire remplie de situations où le mal est dépeint comme le bien et le bien comme le mal, ni Macbeth ni Lady Macbeth n'ont de doutes sur la moralité de leurs actes : elle choisit délibérément le « mal » comme seul moyen pour atteindre le bien ultime, le trône de l'Écosse ; lui, de son côté, est conscient de « l'horrible action » qu'il s'apprête à faire et du fait que sa souffrance y sera toujours liée. Macbeth est un héros devenu méchant, un guerrier courageux qui cache au fond de son âme un lâche moral : « [il] s'engage dans sa carrière criminelle avec angoisse et réticence, comme s'il s'agissait d'un devoir affreux. Il est humanisé par ses peurs, qui prouvent qu'il est un homme, et non le monstre que ses sujets opprimés croient qu'il est. »⁸⁷ Cette peur, qui se reflètera dans son regard pendant le reste du film, prend le contrôle sur lui lorsqu'il accomplit l'action : désespéré, comme s'il essayait dès à présent de cacher ou de ne pas faire face au mort devant lui, il s'efforce de recouvrir le corps

⁸⁶ BLOOM Harold. *Op.cit.*, p. 517.

"Macbeth suffers intensely from knowing that he does evil, and that he must go on doing ever worse [...] He is scarcely conscious of an ambition, desire, or wish before he sees himself on the other side or shore, already having performed the crime that equivocally fulfills ambition."

⁸⁷ MUIR Kenneth, éd. *Op.cit.*, p. lii.

"Macbeth embarks on his career of crime with anguish and reluctance, as if it were an appalling duty. He is humanized by his fears, which prove him to be a man, and not the monster his oppressed subjects believe him to be."

ensanglanté de Duncan avec les draps du lit, puis relève la tête et, étendant les bras comme un enfant, montre le fruit de ses actions à Lady Macbeth, qui l'observe d'en haut, pour lui dire tout simplement : « c'est fait ».

Tarr imagine ainsi une scène qui n'apparaît pas dans le texte et qui n'est donc pas mise en scène dans les adaptations théâtrales (ni dans les films de Welles et de Kurosawa). Il imagine donc, à juste titre, que si l'avenir dépend de cet homme craintif, totalement dépendant de sa femme, il doit sans doute être supervisé à tout moment. Il nous faut *voir* l'accomplissement de « l'horrible action » pour être sûrs qu'elle sera faite, et pourtant, malgré la supervision de sa femme, le thane de Cawdor n'arrive pas à suivre le plan comme prévu : comme la dague de l'esprit qu'il imaginait avant d'entrer dans la chambre du roi, il imagine maintenant des cris provenant de la chambre d'à côté et, incapable de distinguer la réalité de l'imagination, quitte la scène de crime avec les vrais poignards toujours dans les mains. La caméra continue son mouvement serpentin et nous ramène chez Lady Macbeth, qui descend rapidement l'escalier pour rejoindre son époux et essayer de le calmer. Au bord du désespoir, les yeux exorbités, le futur roi sort de la chambre de Duncan après avoir entendu une phrase épouvantable : « Macbeth tue le sommeil ! [...] Ne dors plus ! Glamis a tué le sommeil, et c'est pourquoi Cawdor ne dormira plus. Macbeth ne dormira plus ! » Il s'agit du seul des crimes de Macbeth que Tarr montre au spectateur, alors qu'il est, en suivant le texte du Barde, précisément ce qu'il ne serait pas censé voir. Ce plan condense ainsi toutes les atrocités du thane de Cawdor et scelle l'avenir tragique du protagoniste.



Fig. 1.7. Macbeth, observé par Lady Macbeth, commet le régicide – *Macbeth*.

Deux minutes frénétiques suivent le meurtre. Comme si l'on partait dans un voyage au cœur de Macbeth, nous le voyons plus humain que jamais. Il regarde sa femme qui vient à son secours, mais son esprit est ailleurs, on ressent un regret immédiat et une peur profonde de

l'insomnie éternelle. Ils doivent achever le plan comme prévu et descendre les dagues pour inculper les sentinelles, mais lui, qui vit uniquement dans le présent, ne supporte pas l'idée de redescendre et de revoir ce qu'il a fait. Comme si sa virilité venait d'être restaurée avec cet acte suprême de trahison, les pouvoirs de sa femme semblent disparaître, elle voit la souffrance dans ses yeux et souffre avec lui. Il regarde ses mains et voit la « tâche accusatrice », le sang du roi qui brille dans la nuit, et se dit que même toute l'eau de l'océan ne pourra jamais la laver, la même tâche qui déclenchera plus tard la folie de sa femme, qui revient à cet instant avec ses mains aussi ensanglantées après avoir rougi la figure des gardes.

C'est le moment de partir : on entend quatre coups frappés au portail du château, mais peut-être est-ce le produit de l'imagination de Macbeth qui, tétanisé, peut à peine se mettre debout et doit finalement être porté par sa femme. La caméra se déplace vers l'arrière et nous montre la marche difficile des époux à travers les couloirs de la forteresse jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent devant une grille : nous voyons alors un homme observer le passage des nouveaux souverains, nous confirmant que ces coups frappés ne sont pas un appel de la conscience du nouveau roi, mais le début d'un nouveau temps. Nous arrivons ainsi à ce que Jacques Rancière a appelé plus tard *le temps d'après*, un temps qui n'est « ni celui de la raison retrouvée, ni celui du désastre attendu. C'est le temps d'après les histoires, le temps où l'on s'intéresse directement à l'étoffe sensible dans laquelle elles taillaient leurs raccourcis entre une fin projetée et une fin advenue. Ce n'est pas le temps où l'on fait de belles phrases ou de beaux plans pour compenser le vide de toute attente. C'est le temps où l'on s'intéresse à l'attente elle-même. »⁸⁸

Incapable de dormir après avoir « tué le sommeil », les crimes que Macbeth commet après le meurtre de Duncan – notamment l'assassinat de Banquo et de la famille de Macduff – sont en grande partie motivés par une profonde anxiété qui jaillit de l'attente. En principe, Macbeth espère que l'assassinat de Banquo et de Fléance pourra assurer sa continuité royale, mais immédiatement après la rencontre avec le spectre de son ancien ami et la deuxième apparition des sorcières l'attente se prolonge : il devra attendre non seulement le meurtre de Lady Macduff et de son enfant, mais aussi l'arrivée tant redoutée de la forêt de Birnam.

⁸⁸ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, pp. 69-70.

Macbeth se trouve donc condamné à attendre sa fin, mais en même temps, puisque le temps devient un présent éternel, il n'aura pas de temps pour attendre.

Avec à peine vingt minutes écoulées à ce point, Béla Tarr va consacrer les deux tiers restants du film à explorer cette attente et à nous montrer ce présent immuable qui paradoxalement ne laisse aucune place à l'attente. Sur cette complexité temporelle Harold Bloom écrit : « l'économie de la *Tragédie de Macbeth* est impitoyable, et les spécialistes qui la trouvent tronquée [...] ne comprennent pas le dessein le plus sombre de Shakespeare. Ce qui domine notoirement cette pièce, plus que toute autre de Shakespeare, c'est le temps, un temps qui n'est pas la pitié chrétienne de l'éternité, mais un temps dévorant [...] Aucun critique n'a été capable de distinguer la mort, le temps et la nature dans la *Tragédie de Macbeth* ; Shakespeare les fusionne tellement que nous sommes tous bien dans le mélange. »⁸⁹ La lecture de Tarr transmet à l'écran le sens de l'urgence nécessaire pour créer un bloc de temps qui enveloppe non seulement les personnages mais aussi le spectateur. Les coups sur le portail qui hantaient Macbeth continuent, et l'homme sur lequel se centre la caméra n'est autre que le Portier d'Inverness. Dans un des passages les plus connus de la pièce, le « Portier de l'Enfer » incarne ce qui est peut-être le seul moment comique du récit. Très souvent supprimé ou coupé des adaptations théâtrales et cinématographiques (il n'est préservé que dans la version de Polanski), Tarr décide d'adapter la totalité de la scène en lui accordant plus de trois minutes. Une marche arrière de l'appareil, qui sert de contrepoint à celle qui nous montrait le départ du couple, suit les pas chancelants du « Portier du Diable » qui, visiblement ivre et emporté par le sommeil, proteste contre le cliquetis incessant et, avec un ton humoristique mais aussi prémonitoire que celui des sorcières, se demande : « par Belzébuth, qui est là ? C'est un fermier qui s'est pendu à force d'attendre une bonne récolte [...] Qui est là, par le nom de l'autre diable ? Et si c'était cette espèce de jésuite qui vous engageait sa parole dans les deux sens ? [...] Jamais en repos ! Qui êtes-vous ?...

⁸⁹ BLOOM Harold. *Op.cit.*, p. 523.

"The economy of *Macbeth* is ruthless, and scholars who find it truncated [...] fail to understand Shakespeare's darkest design. What notoriously dominates this play, more than any other in Shakespeare, is time, time that is not the Christian mercy of eternity, but devouring time [...] No critic has been able to distinguish between death, time and nature in *Macbeth*; Shakespeare so fuses them that all of us are well within the mix."

Décidément, cette place est trop froide pour un enfer⁹⁰. Je ne veux plus faire le portier du diable. » Celui qui frappe est Macduff⁹¹, le fléau de Macbeth, que le Portier va retenir à l'entrée pour lui expliquer les trois choses que le boire provoque : « le nez rouge, le sommeil et l'urine. Quant à la paillardise, monsieur, il la provoque et la réprime ; il provoque le désir et empêche l'exécution. On peut donc dire que le boire excessif est le casuiste de la paillardise : il la crée et la détruit ; il l'excite et la dissipe ; il la stimule et la décourage ; il la met en train et pas en train ; pour conclusion, il la mène à un sommeil équivoque et l'abandonne, en lui donnant le démenti. »

Nous avons déjà parlé du jeu d'oppositions qui se tisse à l'intérieur de l'histoire de Macbeth et ici, encore une fois, dans la conversation entre Macduff et le Portier, une dynamique particulière attire notre attention : le rapport entre l'acte et le désir. Ce contraste, ce dilemme qui rongait l'esprit de Macbeth, semble évoqué par le Portier lorsqu'il décrit à la perfection l'état d'ivresse. Cette série d'anti-thèses – *provoquer* et *empêcher*, *créer* et *détruire*, *exciter* et *dissiper* – auront un écho tout au long du reste du film, ce qui nous permet par conséquent de concevoir la *Tragédie de Macbeth* et le *Macbeth* de Tarr comme deux œuvres construites sur un principe antinomique, où les événements qui ont lieu ne sont que la sublimation d'une tension établie entre deux possibilités contraires.

Beaucoup a été écrit sur cette scène, avec des avis extrêmement variés. Plusieurs critiques⁹², par exemple, se centrent non sur le discours du Portier mais sur l'arrivée intempestive de Macduff pour proposer une analogie avec la descente du Christ aux Enfers. Historiquement, pourtant, cette scène a été considérée comme un relief comique analogue à la scène des fossoyeurs dans *Hamlet* ou aux moqueries du Fou dans le *Roi Lear*, même si

⁹⁰ Il est difficile de ne pas penser ici au neuvième cercle de l'Enfer de Dante, le marais glacé, où étaient torturés les traîtres. Traîtres à leurs parents, à leur *pays*, à leurs *hôtes* et leurs *bienfaiteurs*. Cf. *Enfer*, chants xxxii-xxxiv.

⁹¹ Dans ce qui sera leur première collaboration, Tarr confie le rôle de Macduff à János Derzsi. Ils vont travailler ensemble au cours des trente années suivantes, pendant lesquelles Derzsi incarnera certains des personnages les plus emblématiques du cinéaste hongrois. Il joue le rôle de János, dans *Almanac d'automne*, de Kráner dans *Sátántangó*, de l'émeutier principal dans *Les Harmonies Werckmeister*, de Brown dans *L'homme de Londres*, et d'Ohlsdorfer dans *Le Cheval de Turin*.

⁹² Cf. HARCOURT John B, *I pray you remember the Poter*; WICKHAM Glynne, *Hell Castle and its Door-keeper*; ARMSTRONG W.A., *Shakespeare's Typology: Miracle and Morality Motifs in Macbeth*.

d'autres critiques comme Kenneth Muir pensent que, bien au contraire, elle fonctionne comme une dissonance pour accentuer l'horreur qui vient d'avoir lieu : « il est impossible d'être d'accord avec les critiques qui supposent que la fonction du Portier est d'enlever l'horreur actuelle de la scène. Au contraire, l'effet de la scène du Portier est presque exactement le contraire : elle est là pour accroître notre sentiment d'horreur. Tout au long de la scène, il ne nous est jamais permis d'oublier qu'un meurtre a été commis et qu'il est sur le point d'être découvert. Si nous rions, nous n'oublions jamais. »⁹³ Dans *Macbeth*, après la plongée dramatique qui nous montrait le meurtre et l'exaltation et l'angoisse du couple, le spectateur a sans doute besoin d'un moment de repos, mais ce n'est pourtant pas un moment pour rire. En effet, si l'on suit Muir, il semble que le Portier de Tarr provoque, plus qu'autre chose, un rire nerveux. Cela est clair lorsqu'on regarde attentivement le visage de Macduff qui, pressé de voir le roi, cache un sourire gêné par ses remarques lubriques.

Alors, même si l'intervention du Portier apparaît comme répit nécessaire pour maintenir l'intégrité du plan séquence, celle-ci accentue également le sentiment d'urgence qui s'était installé dès que Macbeth imaginait la dague de l'esprit. À partir de cette séquence, comme nous avons énoncé plus haut, le temps d'après commence à dévorer le présent des personnages à une vitesse impressionnante. Sur ce sujet, l'analyse de l'écrivain anglais Thomas De Quincey constitue un beau pont avec la représentation de Tarr. Dans un essai très condensé, De Quincey fait l'hypothèse qu'après la scène du Portier un autre monde fait irruption :

« Les meurtriers sont soustraits à l'atmosphère des choses humaines, des intentions humaines, des désirs humains. Ils sont transfigurés : Lady Macbeth n'appartient plus à son sexe, elle est 'désexuée' ; Macbeth a oublié qu'il est né d'une femme ; ils sont tous deux conformes à l'idée qu'on se fait des démons ; et c'est le monde des démons, en effet, qui nous est soudain révélé. Mais comment faire partager un pareil événement, comment le

⁹³ MUIR Kenneth, éd. *Op.cit.*, p. xxvi.

"It is impossible to agree with those critics who suppose that the function of the Porter is to take the present horror from the scene. On the contrary, the effect of the Porter scene is almost the exact opposite: it is there to increase our feelings of horror. We are never allowed to forget throughout the scene that a murder has been committed, and that it is about to be discovered. If we laugh, we never forget."

Traduction personnelle.

faire toucher du doigt ? Afin qu'un autre monde puisse faire irruption, celui-ci doit disparaître pour un temps. Les meurtriers et le meurtre doivent être mis en quarantaine – coupés par un abîme incommensurable du flot ordinaire des affaires humaines – enfermés à double tour dans quelque profond repaire : il doit être manifeste à nos yeux que le monde de la vie courante est soudain suspendu – mis en sommeil – en transe – précipité dans une épouvantable trêve : il faut que le temps soit annihilé ; que soit aboli tout lien avec les choses extérieures ; et tout doit s'abstraire dans une profonde syncope, dans un suspens des passions terrestres. Il s'ensuit que quand l'acte est accompli, quand parfaite l'œuvre de ténèbres, alors le monde de ténèbres se dissipe comme un spectacle de nuages : le heurt à la porte se fait entendre et donne à savoir que débute la réaction : l'humain exerce son reflux sur l'inférieur : le pouls de la vie commence à battre encore : et le rétablissement des faits communs au monde dans lequel nous vivons, soudain nous rend sensibles profondément à la terrible parenthèse qui les avait suspendus. »⁹⁴

Ce nouveau monde reprend avec la découverte du crime. Épouvanté par la scène qu'il voit dans la chambre de Duncan, Macduff sort extrêmement troublé et décrit avec grande précision ce qui a eu lieu pendant la nuit : « le désordre du temps vient d'accomplir son chef-d'œuvre ». Et c'est précisément le désordre qui s'ensuit : Macbeth présente un semblant de surprise et rage pour avoir l'excuse de tuer les gardes, cette fois sans hésiter, et mettre ainsi le point final à son acte. Banquo, Malcolm et Donalbain, réveillés, eux aussi, par le désordre du temps, se voient confrontés à ce nouvel ordre où le seul favorisé est le nouveau souverain Macbeth. Dans le texte de Shakespeare, Malcolm et Donalbain sont obligés de fuir l'Écosse, mais Tarr décide de se concentrer uniquement sur Banquo, le seul qui *voit* la réalité et le seul qui doute de la légitimité du nouveau roi : « j'ai peur que tu n'aies joué dans ce but un jeu bien sinistre [...] Si les Sœurs dirent vrai, pourquoi donc ne prendrais-je pas cette vérité pour oracle ? » Comme si effectivement le meurtre de Duncan avait restitué la virilité de Macbeth, il cesse de douter, et son constant présent se trouve dédié à s'assurer que son royaume ne soit pas mis à terme par Banquo et sa descendance. Nous voyons dans un nouveau soliloque que la peur qui auparavant l'empêchait d'agir est maintenant ce qui le pousse : c'est lui qui fait les préparatifs ; c'est lui, et non Lady Macbeth, qui fait appel à un assassin (Tarr condense le rôle

⁹⁴ QUINCEY Thomas DE. *Sur le heurt à la porte dans Macbeth*, Le cabinet des lettrés, Gallimard, 2009, pp. 25-27.

des trois meurtriers de Shakespeare en un seul personnage⁹⁵) pour éliminer enfin de l'épée de Damoclès qui pend au-dessus sa couronne [fig. 1.8].

Dans un état beaucoup moins fébrile, mais avec beaucoup d'excitation dans son cœur, le roi réfléchit dans la solitude. Sans aucune influence externe, il arrive à ses propres conclusions et admet ce que le spectateur devine : « la crainte de Banquo me déchire. Car ce qui règne dans sa nature altière, c'est d'abord une redoutable hardiesse, une trempe du caractère que rien ne fait plier [...] C'est le seul dont l'existence me fasse peur. Devant Banquo mon génie se recroqueville comme, dit-on, celui de Marc-Antoine devant César. » En faisant marche arrière, la caméra nous montre son débat interne pendant qu'il traverse l'un des couloirs infinis de sa forteresse labyrinthique. Il s'arrête devant une grille derrière laquelle on aperçoit la figure de l'Assassin tandis que la caméra continue à reculer pour se centrer sur le visage des deux hommes. Dans un segment qui nous rappelle celui où Lady Macbeth convainquait son époux/enfant qu'être roi était ce qu'il voulait le plus, Macbeth prendra le rôle de sa femme et, avec les mêmes stratagèmes, faisant appel à la virilité masculine, convaincra l'Assassin que Banquo l'a trahi et qu'il est *son* ennemi à lui et non l'ennemi du roi. L'Assassin doit ainsi, s'il veut restituer son honneur, le tuer : « je vous ai prouvé comment vous avez été dupé [...] Vous passez pour homme dans le catalogue, comme les lévriers ou les épagneuls [...] les roquets, les chiens-loups sont inscrits, eux, sous la rubrique de chiens ; mais un classement supérieur distingue le chien agile, le lent, le subtil [...] chacun selon les qualités que la bienfaisante nature lui a départies et qui lui font donner. Ainsi des hommes ! Ainsi de vous ! Dites seulement : ma place n'est pas au dernier rang de la virilité et, mon discret ami, je vous confie, moi, la mission qui expédiera votre ennemi. »



Fig. 1.8. Macbeth convainc l'Assassin de tuer Banquo – *Macbeth*.

⁹⁵ L'Assassin est incarné par Miklós Székely, qui fait ici sa première collaboration avec Tarr. Il jouera notamment les rôles de Miklós dans *Almanach d'automne*, Karrer dans *Damnation* et Futaki dans *Sátántangó*.

La nouvelle attitude de Macbeth est explorée d'avantage dans ce qui sera sa dernière conversation intime avec Lady Macbeth. Si la séquence précédente nous permettait d'imaginer qu'au moins deux jours s'étaient écoulés depuis le meurtre de Duncan, nous apprenons ici qu'en réalité ce présent immobile dévore depuis beaucoup plus longtemps les esprits du roi et de la reine. Les vains efforts de Lady Macbeth pour consoler son époux nous font comprendre qu'il vit dans une peur constante, pratiquement enfermé du monde extérieur, depuis un temps incalculable. Elle lui parle doucement, avec le même amour qu'elle éprouvait après la lecture de sa lettre, mais l'homme demeure impassible et pensif car cette fois il garde un secret : pour protéger sa femme, il doit lui cacher son nouveau projet de meurtre et porter le poids de la culpabilité, au moins pour l'instant, seul. La conséquence de ce nouveau crime, pourtant, contrairement à celui qui l'a précédé, a lieu instantanément.

Nous passons immédiatement au banquet où Macbeth a une nouvelle vision : un dîner qui commençait comme une soirée festive se transforme rapidement en spectacle tragique, où la folie du roi se manifeste de la façon la plus alarmante. Pour cette séquence, Tarr emploie le même mécanisme que dans la scène inaugurale et travaille plusieurs valeurs de plans en même temps : un plan moyen, avec le roi et la reine au centre, qui nous montre la grande salle à manger du château, avec les grandes tables, le feu des torches et les invités qui s'amusent avec le discours des hôtes, devient soudainement un gros plan centré sur les visages de Macbeth et de l'Assassin une fois que ce dernier fait son retour pour annoncer les nouvelles de sa mission (Banquo est mort mais Fléance a réussi à s'échapper). La caméra effectue ici un mouvement circulaire – mouvement essentiel dans l'œuvre du cinéaste et qu'il va perfectionner au fil du temps – pour se placer face à Macbeth qui, soulagé et tourmenté par les paroles de l'Assassin, est invité par sa femme à ramener son esprit aux convives. Il sent plus que jamais l'épée se balancer au-dessus sa couronne, mais dans un effort pour se rétablir, regrettera publiquement l'absence de son cher ami : « la gloire de notre pays aurait eu ici son faite, si la gracieuse personne de notre Banquo eût été présente. Puisse-je avoir à l'accuser d'une incivilité plutôt qu'à le plaindre d'un malheur ! »



Fig. 1.9. Le banquet — *Macbeth*.

Comme les esprits de la nuit que sa femme invoquait au début, la mention de Banquo se présente comme une invocation puisqu'à cet instant précis son spectre se manifeste. Il n'existe que dans l'esprit de Macbeth et par conséquent le spectateur ne le voit pas. Ainsi, la caméra reste fixée sur lui et ses expressions de souffrance. Il avait déjà énoncé dans son soliloque précédent que Banquo était la source de ses peurs, et ici il devra donc faire face à ses démons : il recule lentement tandis que sa voix acquiert un ton aigu, presque d'enfant, presque comique. Une idée enfantine traverse son esprit et, comme s'il pensait que le fait de ne pas avoir tué Banquo lui-même allait l'exempter de la responsabilité de l'acte, dit directement au fantôme : « tu ne pourras pas prétendre que c'est moi ! N'agite pas, comme pour m'accuser, tes mèches trempées de sang. » Alors qu'il se comporte de nouveau comme un enfant, Lady Macbeth retrouve sa volonté indomptable et lui reproche encore : « êtes-vous un homme ? » Dans cet état d'agonie intense – il semble se tordre de douleur – il peut à peine parler. Sa femme s'approche de lui mais il reste immobile, le spectre n'est là que pour lui, invisible à tous les autres. Lady Macbeth continue ses réprimandes – « vous n'êtes plus un homme ! » – mais le simple fait d'être debout et de pouvoir affronter sa crainte la plus terrible l'en fait sentir comme un [fig. 1.10]. Le spectre part momentanément et Macbeth reprend ses forces, mais une deuxième invocation, impertinente et provocatrice – « je bois à la gaieté de toute la table, et à Banquo, notre cher Banquo, qui nous manque bien » – le fait revenir.

Une énorme vitalité émane de Macbeth tout au long de cette scène. György Cserhalmi, qui incarne le Macbeth de Tarr, confère au personnage un très juste équilibre entre la bravoure et l'effroi. Oscillant constamment entre ces deux oppositions, Cserhalmi transmet dans ses expressions faciales et corporelles toute la complexité que l'on trouve dans le texte shakespearien. Nous sommes bien devant un personnage qui perd progressivement les notions du réel et tombe peu à peu dans la folie, mais nous ne percevons jamais de déclin

dans son ardeur de vivre. C'est peut-être à cette ardeur que Béla Tarr fait référence lorsqu'il parle de la « dignité humaine » : même agenouillé, en priant au spectre de changer de forme, Macbeth préserve toute la fierté du vivant. Il passe ainsi de cet état de délire à l'audace qui le caractérise et charge contre le fantôme en lui lançant sa dague. « Je redeviens un homme », déclare-t-il, une fois le spectre disparu, mais son esprit reste agité et ce qu'il lui faut, ce qui préserve toutes les vies, le sommeil, lui est pour toujours interdit. Il n'a qu'une chose en tête, préserver sa couronne, et avec Banquo mort, il pense déjà à Macduff. Seules les Sœurs fatidiques peuvent l'aider maintenant.

La double apparition de Banquo reflète la seconde manifestation des Sorcières. Déterminé à recevoir de nouvelles prophéties pour apaiser son état, Macbeth entre dans une chambre obscure où les trois Sœurs l'attendent déjà. Dans une séquence de trois minutes et demie, presque deux fois la durée de leur rencontre précédente, la caméra reprend son mouvement circulaire pour entamer une nouvelle danse avec le trio de Sorcières qui, toujours en constant mouvement, répond aux questions du roi. Comme il l'a fait dans la scène inaugurale, le cinéaste réduit cette nouvelle intervention des Sœurs à ses aspects les plus élémentaires et crée de nouveau une divergence importante par rapport au texte, qui décrit un passage rempli d'éléments spectaculaires, avec des effets spéciaux, bruits de tonnerre et quatre apparitions chargées de symboles. Toujours adaptée avec une attention spéciale au trio maléfique et un accent particulier mis sur les aspects surnaturels et symboliques, la version de Tarr se concentre sur les émotions humaines et les réactions de Macbeth. Il crée des Sorcières qui ne sont pas une fin en soi, mais plutôt des agents et des témoins de la tragédie du roi. Comme Granville-Barker, qui imaginait le personnage d'Hécate comme une création externe à l'œuvre du Barde, Tarr ne le présente pas non plus, nous laissant ainsi avec trois nouvelles prophéties, délivrées une par une, avec une sobriété et une sérénité qui contrastent avec le délire de Macbeth et la lumière rouge qui envahit l'écran.



Fig. 1.10. Macbeth affronte le spectre de Banquo — *Macbeth*.

Le registre émotionnel de Cserhalmi se voit mis à l'épreuve : le roi passe par tous les états en à peine trois minutes, de l'anxiété à la hardiesse et de la tranquillité à la peur. Il apprendra qu'il doit se méfier de Macduff, mais qu'aucun être né d'une femme ne pourra lui nuire tant

que la grande forêt de Birnam ne marchera pas contre lui. En quelques sortes, les Sorcières ne placent rien dans l'esprit de Macbeth qui ne soit pas déjà là : celui-ci avait déjà décidé de tuer Macduff – « la corde de mon inquiétude » – et les autres présages ne font que réaffirmer sa vision une fois qu'il aurait accompli la fin du thane de Fife : « alors vis, Macduff. Qu'ai-je besoin de te craindre ? Tout de même, mieux vaut une double assurance et engager le destin. Tu ne vivras pas ! Ainsi, je pourrai dire à la peur au cœur blême qu'elle ment, et *dormir* en dépit de la foudre. » Ces trois prophéties, à leur tour, reflètent une troisième apparition de Banquo qui, invoqué une fois encore par Macbeth, marque le point culminant de la séquence. Emporté par les « beaux conseils », il fait quelques pas en arrière et, craignant déjà une réponse douloureuse, s'interroge sur la lignée de Banquo. La caméra le suit de près et s'arrête devant lui, les Sorcières courent et saisissent sa tête pour lui *montrer* la réponse : le spectre de Banquo réapparaît, couronné et précédé de sept rois vêtus d'or et arborant un double globe et un triple sceptre⁹⁶, avec le dernier tenant un grand miroir qui montre une ligne infinie de monarques. Le cinéaste transmet ce moment épouvantable en se centrant sur le visage de Cserhalmi, qui semble sur le point de s'évanouir, et pendant presque une minute, un tiers de la séquence, nous sommes confrontés à ce visage de terreur qui nous scrute : l'horrible vision est ailleurs, dans le hors-champ, mais soudainement nous sentons le regard du roi qui nous perce par sa douleur.

⁹⁶ Yves Bonnefoy voit dans cette procession la dynastie des Stuart, fondée par Banquo, thane de Lochaber.



Fig. 1.11. Seconde rencontre avec les Sœurs fatigues — *Macbeth*.

Pour terminer cette deuxième apparition des Sorcières, Tarr décide d'éliminer leur dernière réplique pour clôturer la rencontre avec le roi décrivant les images qui hantent son esprit : « l'horrible vision ! Et la véridique, puisque voici Banquo lui-même, cheveux collés par le sang, qui me sourit, et me montre sa descendance. » Nous sommes devant un contrepoint important : la terreur de Macbeth survient lorsqu'il doit faire face au sourire de Banquo. Les deux guerriers, qui auparavant affrontaient la vision de leur avenir ensemble, se trouvent maintenant en opposition : Macbeth, qui accepta avec enthousiasme les messages des trois Sœurs, est sur le point de perdre sa couronne, tandis que Banquo, qui a de son côté douté des prophéties et des intentions du trio, sourit et se moque du roi. Ainsi, l'isolement de

Macbeth est absolu, sa femme, qu'il ne verra plus, va bientôt se donner la mort et sa forteresse est sur le point de succomber aux forces du destin. Grâce à l'intensité de la couleur rouge qui envahit la scène et à l'énergie qui jaillit de la performance de Cserhalmi, le cinéaste installe une séquence extraordinaire qui nous permet de sentir la force avec laquelle le personnage sera éjecté de son hallucination. Il est lancé par le trio contre une arche en bois, le rouge disparaît avec les Sorcières et, comme s'il s'éveillait d'un lourd sommeil, ouvre les yeux et constate, dans un état de confusion, la présence de Lennox à ses côtés. Son général n'a rien vu et n'a rien entendu, mais il a des nouvelles : Macduff s'est enfui en Angleterre. Nous constatons de cette façon que, comme dans la scène d'ouverture, le rendez-vous entre Macbeth et les Sœurs fatidiques a eu lieu, encore une fois, hors du temps.

L'espace où se déroule cet épisode, qui nous était voilé par les gros plans qui suivaient le visage du sire, s'ouvre enfin lorsque Macbeth monte sur son cheval et brandit son épée, résolu à mettre un terme la vie de Macduff et de sa famille. Sa seule certitude maintenant c'est le présent. Il devient de plus en plus impitoyable au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans la culpabilité et finit même par devancer sa femme dans la violence de son entreprise : « l'atroce », dit-il quelques secondes avant d'apprendre la mort de la reine, « est familier à mes pensées meurtrières et ne me fait plus tressaillir ». Une qu'il quitte la scène, le spectateur constate que nous sommes, comme dans le tout premier plan du film, à l'extérieur du château. Les Sœurs ont abandonné Macbeth à l'endroit même de leur première rencontre, à l'endroit où il trouvera la mort.

La caméra se centre alors sur deux figures habillées de noir qui discutent l'état de santé de Lady Macbeth. Il s'agit du Médecin et d'un aide de la cour qui, profondément troublé par le comportement de la reine, a besoin d'un témoin pour l'aider à confirmer ce qu'il voit avec ses sens depuis quelques jours : chaque nuit, dès le départ du roi, il a vu Lady Macbeth quitter son lit pour écrire une lettre et la lire à haute voix pour ensuite se laver les mains frénétiquement, mais tout cela dans « le plus profond des sommeils ». Cette scène, qui dans la pièce se déroule après le meurtre de la famille de Macduff et le moment poignant où le thane de Fife apprend ces nouvelles, nous est montrée ici sans un seul instant de répit. Encore une fois, la fugacité du temps qui domine la *Tragédie de Macbeth* est ressentie ici avec grande force par l'utilisation du plan séquence.

La crise de somnambulisme de Lady Macbeth, probablement l'une des scènes les plus appréciées du corpus shakespearien, marque non seulement la dernière apparition de la reine, disparue depuis la quatrième scène de l'acte III, mais nous présente également un côté du personnage qui demeurait caché jusqu'à présent : la manifestation de sa conscience. Dans la pièce de théâtre, Shakespeare s'appuie sur le personnage de Lady Macbeth et sur l'influence irréprouvable qu'elle exerce sur son époux pour faire avancer le récit. Il lui confère une telle force que pendant les trois premiers actes nous sommes, comme Macbeth, sous l'emprise de sa présence. Cependant, après la scène du banquet et l'apparition du fantôme de Banquo, cette influence diminue au fur et à mesure que la folie de Macbeth progresse pour devenir le principal moteur de l'action. Avec les Sorcières, elle joue un rôle fondamental dans la transformation du thane de Cawdor et ouvre la voie au déploiement de la violence en l'encourageant à poursuivre ses ambitions meurtrières. Dans son étude sur l'œuvre de Shakespeare, le poète Victor Hugo s'exprime à ce sujet et nous signale que le personnage de Macbeth « n'est plus qu'une énergie inconsciente se ruant farouche vers le mal ».

« Nulle notion du droit désormais ; l'appétit est tout. Le droit transitoire, la royauté, le droit éternel, l'hospitalité, Macbeth assassine l'un comme l'autre. Il fait plus que les tuer, il les ignore. Avant de tomber sanglants sous sa main, ils gisaient morts dans son âme [...] Il est précipité. Il tombe et rebondit d'un crime sur l'autre, toujours plus bas. Il subit la lugubre gravitation de la matière envahissant l'âme. Il est une chose qui détruit. Il est pierre de ruine, flamme de guerre, bête de proie, fléau. Il promène par toute l'Écosse, en roi qu'il est [...] égorgeant, pillant, massacrant. Il décime les thanes, il tue Banquo, il tue tous les Macduff, excepté celui qui le tuera, il tue la noblesse, il tue le peuple, il tue la patrie, il tue 'le sommeil'. »⁹⁷

Le bain de sang qui a lieu dans la *Tragédie de Macbeth* ne peut pas être sous-estimé. La violence de la pièce est sans doute un aspect récurrent non seulement au cinéma – on pense en particulier aux films de Polanski et Kurzel où les scènes explicites des meurtres sont un parti pris – mais également au théâtre. En 2005, par exemple, le metteur en scène allemand Jürgen Gosch et la compagnie du Düsseldorfer Schauspielhaus développent une version qui

⁹⁷ HUGO Victor. *William Shakespeare*, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, éditeurs, 1864, p. 320.

cause un grand scandale en conséquence d'un montage extrêmement sanglant et de scènes soi-disant « brutales ». Gosch, qui veut intensifier la violence physique que l'on trouve dans le texte, travaille exclusivement avec des acteurs masculins nus qui, à mesure que la pièce avance, se lancent du sang et des excréments. Le mouvement constant des comédiens, imposé par la proposition scatologique de Gosch, contribue à une mise en scène extrêmement vertigineuse et dynamique : les conspirations, les meurtres et les apparitions des Sorcières, sont à chaque fois accompagnés d'une ou plusieurs attaques sanglantes ou excrémentielles. À la fin, la nudité des acteurs laisse le spectateur devant des corps trempés de sang et couverts de fèces, en accentuant non seulement l'impact des actions des personnages, mais aussi leur état d'esprit. Dans une critique du spectacle, le journal allemand Die Welt salue la vision du dramaturge allemand, qu'il considère être un « virtuose », capable de transformer « toute la folie furieuse en existentialisme physique par la chair nue fumante ; l'image horrifiante de la création déchue. [Gosch fait] un spectacle désolant. Le drame du sang pur, l'horrible tragédie de l'irrationalité, le désert de l'absence de Dieu et donc de sens, saturé d'excréments et de cadavres. »⁹⁸

C'est seulement après le déploiement de cette violence extrême – nous assistons même à l'assassinat d'un enfant – que Shakespeare revient à Lady Macbeth une dernière fois. Nous sommes dans la première scène de l'acte V et, de manière presque imperceptible, le Barde boucle parfaitement le rôle du personnage, introduit précisément dans la cinquième scène de l'acte I. Il installe ainsi un parallèle important entre les deux scènes : ce qui commençait par une invocation pour barrer la pitié et les scrupules de son cœur finit par une confession involontaire, menée par la culpabilité et le remords. Nous voyons enfin le retour de ces émotions, évanouies lorsqu'elle pria aux esprits de la nuit de les faire disparaître, manifestées sous cette forme de folie somnambule. La folie, qui fait de Macbeth cette « énergie inconsciente » et le transforme de noble guerrier en assassin impitoyable, fait de Lady Macbeth une âme en désarroi. Tandis que Macbeth vit chaque instant plein d'exubérance, rempli d'une excitation qui monte avec chaque meurtre, Lady Macbeth s'éteint lentement. Nous avons donc une divergence dans la façon dont la conscience et la culpabilité se

⁹⁸ Cf. <https://www.welt.de/kultur/theater/article168735/Juergen-Gosch-gelingt-in-Duesseldorf-ein-virtuoser-Macbeth.html>, consulté en février 2022.

manifestent au sein du couple, ce qui crée dans le mariage le plus heureux de Shakespeare une opposition dans la manière dont chacun vit les conséquences de ses actes. On constate alors les répercussions d'avoir tué le sommeil : l'un, incapable de dormir, devient un tirant sanguinaire ; l'autre, obligée de dormir pour se libérer de ses remords, préférera se donner la mort.

Le *Macbeth* de Béla Tarr, pourtant, n'est pas un film violent. De tous les meurtres qui ont lieu dans la pièce – nous pouvons en compter au moins dix – Tarr se contente de nous montrer celui que le Barde ne montre pas. Ce choix implique que le spectateur du film ressent l'absence de Lady Macbeth différemment par rapport à celui qui assiste à une représentation théâtrale classique. Chez Tarr, Lady Macbeth n'est jamais absente, elle est le contrepoint de Macbeth et la source de l'équilibre narratif qui nourrit la progression du plan séquence. Chez le cinéaste hongrois, la scène de somnambulisme marque le moment où le temps rattrape enfin le personnage et le place, pour la première fois, dans le présent. Elle, qui lors de la lecture de la lettre où son mari lui parlait des prophéties reçues dans la lande se déclarait « transportée au-delà de ce présent ignorant » et disait ne sentir « plus dans l'instant que l'avenir », se voit maintenant confrontée à ce temps dont elle s'était échappée.

La séquence de Tarr, qui dure un peu plus de quatre minutes, commence donc par la conversation entre le Médecin et l'aide de la cour et nous indique, à la manière d'un préambule, que nous allons assister à une « grande perturbation de la nature ». Nous revenons au château pour la dernière fois, la caméra suit les deux hommes pour s'arrêter au milieu d'une pièce sombre et nous permettre de voir un scintillement en haut à droite du plan : c'est Lady Macbeth, qui tel un spectre commence ses errances nocturnes en traversant la chambre adjacente avec un flambeau à la main. Le Médecin se place derrière une fenêtre pour observer de loin les actions de la somnambule, qui s'est arrêtée pour se laver les mains. Les observateurs restent à l'écart, mais nous passons rapidement au centre de la deuxième chambre et ce qui au départ était un plan d'ensemble devient soudainement un gros plan du visage de la reine, illuminé uniquement par la lueur du flambeau. Avec son regard perdu, fixé sur l'infini, elle semble se souvenir des conversations d'autrefois (ou peut-être les imagine-t-elle ?). Elle évoque le meurtre du roi : « qui aurait pu penser que le vieil homme avait en lui tant de sang ? » et l'assassinat de la famille de Macduff : « le thane de Fife avait une femme ;

où est-elle à présent ? » Ses paroles évoquent un autre temps, une époque où elle occupait ce rôle maternel dans la vie de son époux, une période qui nous semble si lointaine et en même temps si récente. Comme si elle était attrapée dans cette dynamique, condamnée à revivre ses faits une fois et d'innombrables fois, elle répète des phrases qui nous sont familières : « fi, monseigneur, fi ! », dit-elle à son mari, « un soldat, et avoir peur ? » ; « Suffit, monseigneur, suffit ! Vous allez tout gâter avec cette agitation ».

Dans une interprétation passionnée, avec des gestes mécaniques ou inconscients, les lèvres d'Erzsébet Kútvölgyi semblent bouger involontairement. Elle glisse dans l'espace et se dirige vers la chambre à coucher où elle est suivie par les deux hommes, l'appareil reste à l'écart pour revenir à un plan rapproché et nous montrer ainsi, non seulement les expressions de Lady Macbeth, mais également la figure du Médecin, qui imagine un possible dénouement pour cette histoire : « j'en ai connu, qui marchaient ainsi en dormant, et qui moururent très saintement dans leur lit ». Résignée à l'impossibilité de se défaire de la « tache maudite » qui hante son esprit, elle s'approche de son lit mais, comme si elle était incapable de se coucher, prend la couverture pour s'allonger par terre. Avec les yeux ouverts mais leur sens fermé, nous voyons chez elle une âme en profond tourment qui continue de se remémorer ses conversations avec un Macbeth craintif et, tandis qu'elle entend de nouveau les heurts à la porte, la caméra commence à reculer lentement. Nous savons déjà ce que ces heurts à la porte signifient : un nouveau monde commence.



Fig. 1.12. Lady Macbeth somnambule — *Macbeth*.

Sans avoir le temps d'assimiler la boucle infinie qui scelle le destin de Lady Macbeth, la caméra de Tarr nous amène dehors, où l'on se retrouve au milieu d'un champ de bataille. Macbeth est de retour et, en contraste avec son épouse, se montre plus vigoureux que jamais. Emporté par le pouvoir qui lui confèrent ses visions, il organise ses hommes pour protéger son pouvoir d'une attaque qu'il considère sans conséquence. Encore une fois, les scènes du texte se succèdent à l'écran à une vitesse inattendue : en seulement deux minutes et demie le roi fera preuve d'une extrême confiance lorsqu'il apprend que l'armée anglaise est proche – « la peur ne m'infectera pas » – ; se montre heureux et plein d'espoir quand il parle au Docteur de l'état de santé de sa femme ; prépare ses soldats pour le combat en déclarant avoir « oublié le goût de la peur » ; et manifeste une tranquillité absolue quand Seton apparaît pour déclarer que la reine est morte : « elle aurait dû mourir en un autre temps ». Le calme qui envahit progressivement l'esprit de Macbeth et sa tendance à oublier son présent et à penser uniquement au futur, guidé et obnubilé par les prophéties et la clairvoyance des Sorcières, font de lui un personnage à part entière dans le corpus shakespearien : « chez Shakespeare, personne d'autre », dira Harold Bloom, « n'est aussi occulte, même pas le

magicien hermétique Prospero. »⁹⁹ Macbeth lance un long soupir avec le regard fixé sur l'infini. Nous sentons l'approche de la guerre : derrière lui, les chevaux qui se préparent à la bataille sont effacés lentement par un brouillard épais qui envahit tout l'espace. Le dernier soliloque de la *Tragédie de Macbeth*, qui aura d'ailleurs une grande incidence dans l'œuvre postérieure de Béla Tarr, est prononcé par la suite en toute sérénité. La puissance de ce passage, ainsi que son importance lors d'une analyse retrospective de la filmographie du cinéaste, nous oblige à le citer entièrement :

MACBETH

Elle aurait dû mourir en un autre temps,
un où pour ce grand mot, la mort, il y aurait une place.
Hélas, demain, puis demain, puis demain
glisse à petits pas de jour en jour
jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps ;
et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous
le chemin de la mort poussiéreuse. Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau !
La vie n'est qu'une ombre errante, un pauvre acteur
qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène
et qu'ensuite on n'entend plus : c'est un récit
plein de bruit et de fureur qu'un idiot raconte
et qui ne signifie rien.¹⁰⁰

Comme si le roi et la reine possédaient une connexion au-delà de la réalité physique – ils sont malgré tout le mariage le plus heureux de Shakespeare – la réponse de Macbeth à la mort de sa femme crée un dernier parallèle au sein du couple en nous ramenant aux confessions de Lady Macbeth lors de sa crise de somnambulisme. Comme si toute émotion s'était évanouie de son esprit, nous entendons ses mots sans pour autant ressentir le moindre chagrin dans sa voix. Gorgé d'horreurs, indifférent, le roi d'Écosse semble être ici un automate. Il n'est

⁹⁹ BLOOM Harold. *Op.cit*, p. 533.

"No one else in Shakespeare is so occult, not even the hermetic magician, Prospero."

¹⁰⁰ Celle-ci est une traduction personnelle du soliloque final de Macbeth, V.v.17-28. Elle a été faite à partir d'une comparaison des versions de François-Victor Hugo et d'Yves Bonnefoy avec le texte original.

pourtant pas endormi – le sommeil comme on le sait lui est interdit – et malgré le mouvement mécanique de ses lèvres il n'y a pas d'inconscience dans ses paroles. La mort de sa femme est un dévoilement qui lui permet de voir la distorsion du temps qu'ils ont enfantée avec leur ambition et de réaliser que les graines de leur fin ont été semées par inadvertance dans leur poursuite du futur. Pour lui, ce temps qui commença par sa trahison n'était certainement pas un temps pour mourir, est-ce pour cela qu'il avait « oublié de goûter de la peur » ? Cet instant était un rendez-vous inamovible avec le temps, fixé dès sa rencontre avec les Sorcières qui, comme signalé par Banquo, pouvaient déjà voir dans les germes du temps. Macbeth comprend que ses actions l'ont amené ici et qu'il n'a fait que parcourir, sans le savoir, le chemin de la mort. C'est lui qui a été cette ombre errante, ce pauvre acteur, que bientôt nous n'entendrons plus. Le spectateur peut le voir également à ce stade : le mouvement constant de Macbeth, cette énergie qui jaillissait de l'anxiété et de l'agitation de son esprit, était la matérialisation de sa propre conception de la vie. Le dynamisme de la caméra de Ferenc Pap est par conséquent une réponse directe à l'état frénétique qui envahit le personnage. Dans un chapitre consacré exclusivement à la *Tragédie de Macbeth*, le critique littéraire britannique William Hazlitt – auteur de la première étude dédiée à l'ensemble des pièces de Shakespeare – fait une description très précise de Macbeth, qui nous semble tout à fait cohérente avec celle que Tarr porte à l'écran :

« Macbeth lui-même semble poussé par la violence de son destin comme un navire à la dérive avant la tempête : il vacille comme un homme ivre ; il titube sous le poids de ses propres projets et des suggestions des autres ; il se tient à distance de sa situation ; et de la crainte superstitieuse et du suspense haletant dans lesquels le plongent les messages des trois Sœurs, il se précipite avec une impatience audacieuse pour vérifier leurs prédictions, et avec une main impie et sanglante pour déchirer le voile qui cache l'incertitude de l'avenir [...] La Tragédie de Macbeth se déplace au bord d'un abîme, elle est un combat constant entre la vie et la mort. L'action est désespérée et la réaction est terrible. C'est un

rapprochement d'extrêmes féroces, une guerre de natures opposées dont l'une doit détruire l'autre. »¹⁰¹

La vie, pour Macbeth, semble ainsi dépourvue de sens. Il sent la futilité du temps et renonce par conséquent à voir ou à examiner ses actions. Le flambeau que Lady Macbeth portait avec obstination en tout moment, on le sait maintenant, éclairait le chemin du passé. Cette bougie, Macbeth la veut éteinte. Cependant, cette révélation n'entraîne pas un abandon de cette vie, aussi dénuée de sens qu'elle puisse paraître. Nous sommes devant un moment d'*acceptation*, et c'est pour cela précisément que Macbeth ne cessera *jamais* de lutter pour sa vie et pour préserver son pouvoir. Cela devient clair immédiatement après la fin du soliloque, lorsqu'il sent la dernière prophétie s'approcher. La brume a déjà envahi le champ de bataille et un messager se présente pour lui annoncer qu'au loin, sur la colline, la forêt a commencé à bouger : « vous la verrez qui vient, à moins de trois milles d'ici. Je vous le dis : c'est un bois qui marche ! » Ici, la fureur prend le contrôle de Macbeth, nous sentons ses frissons, il sait que fuir est vain, mais au lieu de sombrer après ce dévoilement, il réaffirme sa position et dit à ses hommes : « mourons au moins l'armure sur le dos ».

¹⁰¹ HAZLITT William. *Characters of Shakespear's plays*, pp. 13-14, 18.

"Macbeth himself appears driven along by the violence of his fate like a vessel drifting before a storm: he reels to and fro like a drunken man; he staggers under the weight of his own purposes and the suggestions of others; he stands at bay with his situation; and from the superstitious awe and breathless suspense into which the communications of the Weird Sisters throw him, is hurried on with daring impatience to verify their predictions, and with impious and bloody hand to tear aside the veil which hides the uncertainty of the future [...] *Macbeth* moves upon the verge of an abyss, and is a constant struggle between life and death. The action is desperate and the reaction is dreadful. It is a huddling together of fierce extremes, a war of opposite natures which of them shall destroy the other."



Fig. 1.13. Macbeth apprend que la forêt de Birnam se dirige à Dunsinane — *Macbeth*.

Le soliloque de Macbeth ne doit donc pas être conçu comme une vision nihiliste de la vie. Pour cerner cette apparente contradiction, celle d'un personnage qui d'un côté n'accorde aucune valeur à la vie et d'un autre se bat sans arrêt pour elle, faisons appel à Friedrich Nietzsche, qui dédia la période la plus intense de sa carrière à penser le nihilisme. Dans *Aurore* (1881), où il entreprend sa campagne contre la morale, le philosophe écrit un aphorisme intitulé *De la moralité de la scène*, où il questionne les interprétations des grandes tragédies de la littérature, notamment de la *Tragédie de Macbeth*. Il écrit :

« Celui qui imagine que le théâtre de Shakespeare produit un effet moral et que la vue de *Macbeth* écarte irrésistiblement les dangers de l'ambition, celui-là se trompe : et il se trompe encore s'il croit que Shakespeare lui-même a senti cela comme lui. Celui que possède vraiment une ambition forcenée contemple là avec *volupté* sa propre image ; et lorsque le héros périt, victime de sa passion, cela constitue précisément l'ingrédient le plus épicé dans le breuvage ardent de cette volupté. Le poète l'a-t-il donc senti autrement ? De quelle allure royale, sans rien de crapuleux, son ambitieux ne parcourt-il pas sa carrière, une fois son forfait accompli ! C'est seulement alors qu'il exerce son attirance 'démoniaque' et pousse à l'imiter les natures semblables ; – 'démoniaque' veut dire ici : au *mépris* de l'intérêt et de la vie, au bénéfice d'une idée et d'un instinct. Croyez-vous donc que Tristan et Isolde donnent

une leçon contre l'adultère parce qu'ils en meurent tous les deux ? Ce serait mettre les poètes la tête en bas : eux qui, tel surtout Shakespeare, sont épris de la passion en soi et pas du tout des dispositions *morbides* qui l'accompagnent : lorsque le cœur ne tient pas plus à la vie qu'une goutte au bord d'un verre. Ils ne prennent pas à cœur la faute et son issue terrible, pas plus Shakespeare que Sophocle (dans *Ajax*, *Philoctète*, *Œdipe*) : autant il aurait été facile dans les cas précédents de faire de la faute le levier du drame, autant, justement, ils ont pris soin de l'éviter. »¹⁰²

Cette « passion » dont parle Nietzsche, qui est au centre de l'intention du poète, est justement ce qui intéresse le jeune Tarr lorsqu'il décide d'adapter la *Tragédie de Macbeth*. Tous ses choix de réalisation nous conduisent à cette affirmation, aucun symbolisme et aucune allégorie ne transcendent le domaine du film. Il ne montre pas l'ambition d'un souverain ou les actes de trahison pour les condamner et il ne nous montre pas l'état de désespoir d'un personnage accablé par ses propres actions pour en faire un film *démoniaque*. Comme il fera tout au long de sa carrière, le cinéaste hongrois s'éprend des pulsions internes des hommes pour les sublimer sous la forme de l'art audiovisuel. Bien que Macbeth sente que la vie est un récit qui ne signifie rien, la façon dont le cinéma de Béla Tarr le met en scène nous permet, en tant que spectateurs, de *transformer* sa vision et de sentir qu'en effet ce sont ces instants de dévoilement qui font ressortir la volonté de vivre inhérente à l'être humain.

Macbeth brandit son glaive et se prépare pour la bataille. La caméra reste immobile pendant quelques secondes, la brume est dense et nous empêche de voir, mais nous entendons déjà les tambours militaires qui accompagneront l'attaque de l'armée de Malcolm. La cavalerie anglaise, protégée par le brouillard, envahit le champ de bataille. Un cheval blanc se sépare de la troupe, l'appareil pivote à droite pour le suivre et revenir vers Macbeth, qui rapidement met fin à la vie du guerrier. Nous restons avec lui, nous voyons sa fameuse vertu de combattant lorsqu'il continue à battre ses adversaires un par un. Maintenant un cheval noir traverse la scène de droite à gauche, la caméra pivote de nouveau dans l'autre sens et retourne au milieu où une figure enveloppée par la brume fait tomber le cavalier : c'est Macduff. On apprend que lui aussi il a des visions, les spectres de sa famille le hantent comme

¹⁰² NIETZSCHE Friedrich. *Aurore*, § 240.
Italiques dans le texte.

Banquo hantait le roi : « Tyran, montre ta face ! Si tu es tué sans rien souffrir de moi les ombres de ma femme et de mes enfants me hanteront toujours ». Le Macbeth de Tarr, qui jusqu'à présent semble invincible et imparable, est sur le point de rencontrer l'agent destiné à sa destruction. Cependant, même si la forêt est arrivée à Dunsinane, il est toujours convaincu de sa puissance. La réalisation de cette prophétie et la croyance qu'il est impossible de ne pas être né d'une femme l'ont rendu encore plus téméraire : « pourquoi jouerais-je le fou romain et me tuerais-je de ma propre épée ? Tant que je verrai des vivants, ses entailles feront mieux sur eux. »



Fig. 1.14. Macduff et l'armée anglaise arrivent au château — *Macbeth*.

Or, comme écrit Victor Hugo, la nature perd patience : « la catastrophe arrive, la forêt de Birnam se met en marche ; Macbeth a tout enfreint, tout franchi, tout violé, tout brisé, et cette outrance finit par gagner la nature elle-même ; la nature perd patience, la nature entre en action contre Macbeth ; la nature devient âme contre l'homme qui est devenu force. »¹⁰³ Les deux hommes se retrouvent enfin pour achever la dernière prophétie qui produira le dernier dévoilement. Au milieu du combat, dans un état aussi euphorique que Macbeth, le thane de Fife annonce : « désespères-en, de ton charme ! Que l'ange que tu as toujours servi t'apprenne que Macduff a été arraché du ventre de sa mère avant terme. » Macbeth voit pour la première fois la vraie nature des prophéties, comprend qu'il n'aurait pas dû y croire avec autant de véhémence et, puisque tout est fini, il pense qu'il ne lui reste qu'à abandonner. Toutefois, malgré la catastrophe, Macbeth ne se plie pas. Ne voyant pas de vie *digne* dans le cas où il se rendrait, il décide de continuer à bras-le-corps et de tenter sa « chance suprême ». Ses derniers mots, qui seront à leur tour les derniers du film, englobent sa pensée et nous présentent ce qui sera également une idée récurrente du cinéma de Béla Tarr : « devant mon

¹⁰³ HUGO Victor. *Op.cit*, p. 320.

corps, j'élève mon bouclier de guerre : frappe, Macduff, et damné soit celui qui le premier crierait : 'Arrête ! assez !' » Était-ce donc *cela* la vie ? Soit !

D'un point de vue technique, cette confrontation nous permet de voir de façon très claire un mécanisme récurrent chez Tarr, auquel celui-ci fera de plus en plus appel pour éviter le champ-contrechamp. Pour assurer la continuité et ne pas casser la spirale descendante et la distorsion temporelle dans laquelle nous plonge le plan séquence, le cinéaste fait du duel entre Macbeth et Macduff une danse [fig. 1.15]. Dans un espace très réduit, les deux personnages tournent en rond, permettant à l'appareil de se centrer tour à tour sur leurs visages sans devoir bouger. Nous avons ainsi plusieurs gros plans dans une même séquence, qui nous aident à saisir les émotions déployées par chacun en ce moment d'intensité. Peur, rage et fierté sont parmi les expressions que le spectateur peut ressentir dans les gestes de Cserhalmi et Derzsi lors du combat ultime. Tarr continuera d'évoluer dans sa manière de tourner des séquences similaires et nous verrons comment, dans ses films postérieurs, ce sera parfois la caméra et non les personnages qui tournera en rond¹⁰⁴.



Fig. 1.15. Bataille finale entre Macbeth et Macduff – *Macbeth*.

¹⁰⁴ Une séquence remarquablement proche de celle-ci se trouve dans *L'homme de Londres* où Brown, interprété par Derzsi, parle avec l'inspecteur Morrison dans un café. Cette fois, pourtant, c'est la caméra qui effectue le mouvement circulaire : elle passe derrière les personnages pour s'arrêter en gros plan du visage de chacun tout au long de leur conversation.

Comme la plupart des actes violents du film, le meurtre et la décapitation de Macbeth ont lieu hors champ. Après les paroles du roi, les deux hommes disparaissent dans le brouillard et la caméra recule pour nous montrer le chaos de la bataille : des chevaux sans cavaliers, quelques soldats qui se battent encore, les tambours qui ne cessent de résonner. Un court silence envahit la scène et pendant dix secondes nous n'entendons que les hurlements des combattants et le bruit de leurs épées tandis que l'appareil continue son mouvement vers l'arrière. Le silence sera brisé par une mélodie que nous reconnaissons : deux violonistes jouent de leur instrument et s'avancent vers nous comme s'ils signalaient la fin de la guerre – le spectateur se souvient à cet instant qu'un de ces hommes marquait de sa musique l'ellipse après le meurtre de Duncan. Derrière eux, la brume se dissipe, les cavaliers survivants les suivent lentement et, alors que la caméra poursuit sa marche serpentine, nous voyons la figure de Macduff qui surgit pour rejoindre la caravane. Avec une expression de douleur, il porte son glaive dans sa main droite et la tête du tyran dans la gauche [fig. 1.16]. En silence, accompagnés uniquement de la musique qui nous énonce la fin de ce temps infernal, ils entrent dans le château. Plus qu'une entrée triomphale, la marche de l'armée anglaise semble être un cortège. Les dernières secondes du film, que Tarr accorde au visage de tristesse de Macduff, qui reste visible pendant le générique, nous indiquent une différence importante avec le texte de Shakespeare.

Regardons ce que le cinéaste ne montre pas. Dans la dernière scène de la pièce, Malcolm, Ross, le vieux Siward, les thanes et les soldats se retrouvent à l'intérieur du château pour se regrouper. L'héritier du trône annonce au vieux Siward que son fils a été tué au combat par Macbeth et qu'il n'a aucune nouvelle de Macduff. C'est à ce moment-là que le thane de Fife apparaît avec la tête du tyran, salue avec ferveur le nouveau roi et fait une déclaration importante : « Salut roi ! car tu es roi ! Regarde où se dresse la tête maudite de l'usurpateur : le temps est libre. »¹⁰⁵ S'ensuivent les cris de salut des présents – « salut, Roi d'Écosse ! » – et une déclaration finale de Malcolm, qui confirme le suicide de Lady Macbeth et invite le peuple à son couronnement. C'est peut-être le début d'un avenir brillant, où tous les actes urgents seront accomplis dans la mesure, le temps et le lieu voulus.

¹⁰⁵ SHAKESPEARE William. *Macbeth*, V.ix.20-21.

"Hail, King! for so thou art. Behold, where stands th'usurper's cursed head: the time is free."

Nous avons ici une disparité évidente entre la fin du film et la fin de la pièce. Tandis que le Barde nous invite à imaginer un temps nouveau, ce temps « libre » !, où l'héritier légitime du trône gouvernera avec bienveillance et modération, Tarr ne nous permet pas d'oublier que, malgré la victoire des souffrants, de ceux qui réclamaient une rétribution après l'exil et la douleur, la vie ne peut pas simplement recommencer à zéro. Par ses expressions, Macduff nous transmet un chagrin accablant. En dépit de son triomphe il n'y a pas de joie ou d'indice de soulagement, comme c'est le cas chez Shakespeare, et pourtant, il *continue* : il marche avec dignité, la tête de sa victime à la main, sans pour autant oublier ses souffrances. À quoi correspond ce choix de la part du cinéaste ? Pourquoi a-t-il décidé de supprimer du film la seule scène où le public peut enfin éprouver un sentiment de « justice » ? En ce sens, pourrait-on parler d'une fin « pessimiste » qui contraste avec l'ambiance festive et plutôt « heureuse » du texte ? Pour revenir à Nietzsche, cela serait « mettre les poètes la tête en bas ».

Du point de vue aristotélique, une tragédie où le héros tragique meurt sans rédemption ni sympathie et où les sociétés retrouvent le bonheur par la main d'un dirigeant plus sage qui sort indemne des batailles, sans évoquer de catharsis, ne pouvait qu'être considérée comme *inférieure* ou plus proche de la comédie. Pour éviter précisément une dissonance avec l'intensité ressentie et ne pas tomber dans une possible minimisation des événements tragiques, Tarr nous oblige à les vivre jusqu'à la fin sous la forme du visage en détresse de Macduff. L'importance que Tarr accorde au thane de Fife, peut-être la victime la plus bouleversée de Macbeth, cet intérêt qu'il porte à la souffrance humaine, est justement ce qui nous permet d'assurer qu'il existe dans ce cinéma une volonté inébranlable qui *affirme* la vie. Si l'on revient à leur confrontation finale, nous verrons que la mort de Macbeth a lieu après un instant de conscience morale, où il confesse à son ennemi qu'il sent dans son âme la destruction de sa famille : « de tous les hommes, je n'ai évité que toi seul ; retire-toi, mon âme est déjà trop chargée du sang des tiens ». Cet instant continue à se développer jusqu'à la fin de la scène (V.viii.4-22) lorsqu'il apprend que l'invulnérabilité qui le protégeait de tout adversaire est vouée à disparaître avec Macduff. Hugh Richmond, dans son essai *Macbeth as a 'Tragedy with a Happy Ending'*, approfondit sur ce sujet :

« Dans Richard III, Richard est momentanément proche de faire acte de repentance, un effet surprenant chez un personnage qui a été identifié au le diable [...] Dans le cas de Macbeth, ce renversement des attentes est plus soutenu et plus plausible que le moment de lucidité de Richard [...] Il y a un grand pouvoir émotionnel à attribuer la compréhension ultime de la question morale de toute la pièce à son plus grand méchant. C'est une découverte semblable au repentir de dernière minute d'Edmond à la fin du Roi Lear, qui surprend le public [...] avec une idée du potentiel de réforme humaine face à toute attente. »¹⁰⁶

Le roi *voit*, et *voir*, pour utiliser les mots de Rancière, « c'est avoir les éléments de la situation en même temps sous les yeux et dans l'esprit. »¹⁰⁷ Ce qui permet à Macbeth d'atteindre la lucidité nécessaire pour comprendre ses transgressions morales et accepter son sort, quoi qu'il arrive, n'est autre chose que le moment du dévoilement. Dans *Ecce homo* (1888), avec son esprit déjà atteint de fureur, Nietzsche revient à Shakespeare pour marteler sur ce point : la peur indomptable de la *vérité*. Le philosophe écrit : « je ne connais pas de lecture plus poignante que celle de Shakespeare : comme il faut qu'un homme ait souffert pour éprouver à ce point le besoin de faire le pitre ! [...] Ce n'est pas le doute, c'est la *certitude* qui rend fou... Mais il faut être profond, il faut être abîmé, il faut être philosophe pour sentir ainsi... Nous avons tous *peur* de la vérité... »¹⁰⁸

Le choix de Tarr nous oblige à rester avec cette image – celle du tyran qui avant d'être puni de ses crimes admet ses erreurs – au lieu de nous permettre d'y échapper grâce aux promesses du futur. Nous voyons de cette manière, comme le propose William Hazlitt, que

¹⁰⁶ RICHMOND Hugh. *Macbeth as a 'Tragedy with a Happy Ending'*, <https://shakespeare.berkeley.edu/essays/macbeth-as-a-tragedy-with-a-happy-ending>, consulté en février 2022.

"In Richard III, Richard momentarily comes close to repentance, a startling effect in a character who has been identified with the devil [...] In Macbeth's case this reversal of expectation is more sustained and plausible than Richard's moment of insight [...] There is great emotional power in attributing the ultimate understanding of the moral issue of the whole play to its greatest villain. This is a discovery akin to Edmund's last-minute repentance of his villainies at the end of King Lear, which surprises the audience [...] with a sense of the potentialities of human reform in the face of all expectation."

¹⁰⁷ RANCIÈRE Jacques. *Poétique et politique de la fiction* in Béla Tarr, *de la colère au tourment*, p. 141.

¹⁰⁸ NIETZSCHE Friedrich. *Ecce homo, Pourquoi je suis si avisé*, § 4. Italiques dans le texte.

Macbeth n'est pas méchant par nature, mais bien au contraire, qu'il devient cruel par une série de circonstances accidentelles : « il 'a trop bu du lait de l'humaine tendresse', il est franc, sociable, généreux. Il est tenté de commettre ses actes de culpabilité par des opportunités en or [...] et par des avertissements prophétiques. Le destin et les aides métaphysiques conspirent contre sa vertu et sa loyauté. »¹⁰⁹ La faute de Macbeth, comme l'affirme Nietzsche, *n'est pas*, et ne sera jamais chez Béla Tarr, le levier du drame. Finir ce plan séquence, cette spirale descendante, avec une séquence plus légère nous empêcherait de voir qu'il n'y a aucun jugement de la part du cinéaste. Il ne nous présente pas des « bons » ou des « mauvais », mais uniquement une série d'événements qui implique des souffrances et des joies. Avec l'omission du discours final de Macduff, il nous indique que le temps n'est pas « libre », il reste lié aux individus et à leurs actions. Le recommencement implique de cette manière un enroulement continu, qui se grossit sans cesse du présent et du passé. Recommencer c'est *continuer* et accepter cette existence en devenir. Donnons de nouveau la parole à Friedrich Nietzsche : « le poète tragique souhaite tout aussi peu prévenir *contre* la vie par les images qu'il en donne ! Il s'écrie plutôt : 'c'est le charme de tous les charmes, cette existence passionnante, changeante, dangereuse, sombre et souvent embrasée de soleil ! C'est une *aventure* de vivre, – prenez tel ou tel parti dans la vie, elle gardera toujours ce caractère !' – Ainsi parle-t-il, du sein d'une époque agitée et forte qu'enivre et étourdit à demi sa surabondance de sang et d'énergie, – d'une époque plus méchante que la nôtre : c'est pourquoi nous sommes d'abord obligés de *modifier* et d'*adapter* à nous le but d'un drame shakespearien, c'est-à-dire de ne pas le comprendre. »¹¹⁰

¹⁰⁹ HAZLITT William. *Op.cit*, p. 20.

"[He] is full of 'the milk of human kindness', is frank, sociable, generous. He is tempted to the commission of guilt by golden opportunities [...] and by prophetic warnings. Fate and metaphysical aid conspire against his virtue and his loyalty."

¹¹⁰ NIETZSCHE Friedrich. *Aurore*, § 240.

Italiques dans le texte.



Fig. 1.16. Après la bataille : Macduff, le vainqueur, avec la tête de Macbeth – *Macbeth*.

Le but n'est donc pas de *comprendre* la pièce de Shakespeare. Pour devenir ce que l'on est, il faut, comme Tarr, *modifier* et *adapter*. Son adaptation de la *Tragédie de Macbeth* se présente comme une nouvelle étape dans sa quête pour comprendre en quoi consiste la « vraie réalité » qu'il s'efforce de montrer avec chaque film. Au fur et à mesure de notre analyse, nous verrons avec plus de clarté que le *Macbeth* de Tarr joue un rôle fondamental dans son évolution artistique, qui comprend l'histoire de l'humanité comme un processus unique et non répétitif obéissant à une série de lois découvrables, où chaque instant est *nouveau* dans le sens qu'il possède de nouvelles caractéristiques, mais qui, aussi unique et non répétable qu'il soit, découle de l'état immédiatement précédent et obéit aux mêmes lois, comme ce dernier état de son propre prédécesseur. Nous sommes devant un style qui se fait pas à pas, qui passe progressivement d'une vision « sociale » proche du cinéma-vérité à ce qu'il appellera plus tard une préoccupation « cosmique » :

« En vieillissant, on s'aperçoit que l'on ne peut pas modifier la société parce que les problèmes sont beaucoup plus vastes que ce que l'on pensait. Dans un premier temps cela se transforme en un problème ontologique. Puis c'est un problème cosmique [...] C'est pour cela que le style se transforme [...] On y réfléchit, on a de nouvelles idées. Comment

va-t-on pouvoir exprimer tout cela ? On cherche. Il s'agit d'expériences. Mais il y a ceci qui est précieux et qui nous aide toujours : la capacité d'observer. Rester silencieux et observer comment vivent les gens. Se rendre compte que l'on n'est pas différent, que l'on est exactement comme eux. »¹¹¹

En ce qui nous concerne, la sublimation des passions humaines dont parlait Alain Seban se voit matérialisée dans la forme de cette histoire des histoires qui, comme l'a toujours soutenu Harold Bloom, fait partie de l'invention de l'être humain. Rétrospectivement, *Macbeth* s'érige comme un pilier qui nie la conception très répandue selon laquelle une rupture aurait lieu dans la filmographie de Béla Tarr. L'objet de son cinéma ne change pas, il ne fait que trouver de diverses manières de manipuler sa matière.

¹¹¹ TARR Béla. *Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes* in *Nunc*, n° 29, p. 15.

« Tout discours est fatigant, on ne peut jamais tout dire. L'œil n'a jamais fini de voir, ni l'oreille d'entendre. Ce qui a existé, c'est cela qui existera ; ce qui s'est fait, c'est cela qui se fera ; rien de nouveau sous le soleil. Y a-t-il une seule chose dont on dise : 'Voilà enfin du nouveau !' – Non, cela existait déjà dans les siècles passés. Mais, il ne reste pas de souvenir d'autrefois ; de même, les événements futurs ne laisseront pas de souvenir après eux. »

L'Écclésiaste, 1:8-11.

chapitre 2

essayer la joie, goûter le bonheur

Regardons un tableau. Il s'agit de *La Chute d'Icare*, longtemps attribué au Vieux Maître flamand Pieter Bruegel, l'Ancien, daté c.1558.



MS 3. *La Chute d'Icare*, Pieter Bruegel, l'Ancien, c. 1558.

Lorsqu'on pénètre dans la salle consacrée à Pieter Bruegel l'Ancien au Musée Oldmasters à Bruxelles et l'on observe avec attention ce tableau, avant même d'apercevoir l'agitation dans l'eau en bas à droite qui donne son nom à l'œuvre, notre regard sera saisi immédiatement par la chemise rouge du laboureur, au premier plan de la composition. Impossible de s'empêcher, on est déjà tombé dans les profondeurs de la peinture et on n'aura d'autre choix que de suivre le chemin tracé par le peintre lui-même. Le laboureur, avec son fouet et sa charrue, nous ouvre la voie : il nous invite à parcourir les sillons qu'il a creusés avant de descendre et de glisser notre regard, de manière souple et sinueuse, de gauche à droite et de droite à gauche, pour terminer dans le splendide paysage maritime au fond. Les sillons déjà tracés et la grande profondeur de champ convergent ainsi pour créer une succession asymétrique de plans

harmonieusement démarqués par le changement de tons dans la palette de couleur et la vue plongeante, configuration typique de l'œuvre bruegelienne dont l'exemple le plus célèbre est peut-être *Les Chasseurs dans la Neige* (1565).

Comme si nous marchions à l'intérieur du tableau, nous descendons une colline sur laquelle les arbres se profilent comme un mur de feuillage devant les falaises en arrière-plan à côté desquelles se matérialise une ville côtière. Nous admirons ce paysage pendant quelques secondes, notamment attirés par la lumière rose qui baigne le port, évocateur d'un autre tableau du maître, *Bataille navale dans le golfe de Naples* (1556). Nous respirons un air de paisible avant de découvrir, entre nous et la ville, une île mystérieuse qui, avec sa plage et l'ouverture dans sa paroi grise, nous fait penser plutôt à une forteresse : entre prison et citadelle, on saura plus tard qu'il s'agit de l'île de Crète. Sans trop y penser, notre observation se poursuit et nous conduit au centre géométrique de la toile, où un jeune berger, appuyé sur sa houlette, tient son chien fidèle en laisse et regarde les cieux. Nous passons ensuite par les branches sèches et le troupeau de moutons pour atteindre la mer, où une perdrix perchée sur une branche nous regarde de son œil parfaitement rond et nous signale un pêcheur qui vient de jeter sa ligne aux eaux turbulentes qui brillent d'un vert émeraude. Ce n'est que maintenant, lorsque l'on aperçoit les jambes d'un enfant qui se noie et la pluie de plumes qui l'entoure, que nous revient à l'esprit le titre du tableau. Cependant, avant toute réflexion sur le mythe icarien, notre regard continue et se centre sur la nef et les matelots qui, tout à leur occupation, ignorent le drame qui vient d'avoir lieu. Le somptueux voilier, peint avec une extrême précision, témoin de l'intérêt de Bruegel pour les navires et l'architecture navale, navigue lentement dans son approche au port. Nous terminons notre voyage au coin supérieur où un rivage lointain, caressé par le coucher du soleil, abrite un château fort radiant aux murs blancs.

On ferme les yeux, on s'éloigne et l'on regarde encore. Maintenant le sens du titre, *La chute d'Icare*, ne semble plus le même qu'avant, et ce tableau, comme arrive souvent chez Bruegel, se présente comme une énigme que l'on pourrait contempler indéfiniment. Nous savons aujourd'hui, par exemple, qu'il a toujours éveillé une grande fascination chez les chercheurs, historiens de l'art et cinéastes, et qu'il a inspiré des poèmes vibrants chez W.H. Auden et William Carlos Williams, mais en quoi consiste plus précisément son magnétisme

particulier ? Nous verrons qu'au-delà du sujet dépeint et de son exécution, *La chute d'Icare* atteignit un statut quasi mythique dès sa découverte en 1912. Ni datée, ni signée, l'œuvre apparaît à la Sackville Gallery à Londres, où elle est achetée par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique pour intégrer ses collections dès la même année. Une huile sur toile assez détériorée, de 73,51 × 112 cm, elle suscite beaucoup de doutes sur son authenticité : pour commencer, il s'agirait de la seule huile sur toile de Bruegel, qui préférait la détrempe lorsqu'il peignait sur toile et le panneau pour peindre à l'huile ; de plus, ce serait son seul motif mythologique connu. Le tableau est par conséquent considéré aujourd'hui comme la copie d'un original à huile sur bois transposé en toile, réalisée bien par un disciple de son atelier ou par son fils Pieter Brueghel le Jeune.

L'attribution du tableau est naturellement devenue un sujet de débat qui se poursuit jusqu'à nos jours. Manfred Sellink, conservateur et auteur d'un catalogue raisonné du peintre, nous dit à ce sujet : « *La chute d'Icare* n'est pas seulement l'un des tableaux les plus controversés de l'œuvre de Bruegel, mais probablement aussi le plus souvent acclamé [...] Au cours des dernières années en particulier, les iconographes et les historiens de la culture ont étudié l'œuvre comme un chef-d'œuvre absolu, alors que la recherche technique fournit des preuves croissantes contre une attribution à Bruegel. »¹ Le point culminant de la controverse eut lieu en 2003, lorsqu'une analyse de laboratoire réalisée par Léopold Kockaert, malgré un ensemble de résultats contradictoires, situe la toile avec une « forte probabilité » vers 1600, plus de trente ans après la mort de l'artiste : « la date trouvée par le radiocarbone m'a inspiré quelque doute sur la validité des mesures. J'ai voulu exprimer cette réserve en disant que si les techniciens du radiocarbone sont arrivés à éliminer tous les contaminants faussant les mesures, on peut parler de prouesse [...] Mon collègue de l'I.R.P.A., spécialiste du radiocarbone, m'a avoué spontanément qu'il ne garantissait pas l'exactitude de cette datation. »² Ce manque de résultats concluants mène finalement à

¹ SELLINK Manfred. *Bruegel. The complete paintings, drawings and prints*, Ludion, 2007, p. 271.
"The *Fall of Icarus* is not only one of the most controversial of all the problematic paintings in or connected with Bruegel's œuvre, but probably also the most often acclaimed [...] Over the past few years in particular, iconographers and cultural historians have studied the work as an absolute masterpiece, just as technical research produces mounting evidence against an attribution to Bruegel."

² KOCKAERT Léopold. *La Chute d'Icare au Laboratoire*, in *Nuances*, n° 31, Printemps 2003, p. 21.

Philippe et Françoise Roberts-Jones, spécialistes de l'œuvre de Bruegel, à affirmer en 2006 que « sur base de l'ensemble des données dont on dispose aujourd'hui, il n'y a aucune raison objective pour mettre en doute que *La chute d'Icare* soit l'œuvre de Bruegel. »³ En ce qui nous concerne, nous partageons l'avis des Roberts-Jones lorsqu'ils concluent que, malgré la difficulté à établir une attribution infaillible, « ce tableau appartient au patrimoine de l'humanité qui en a fait un grand usage parce qu'il reste en accord avec la sensibilité contemporaine et que celle-ci même, par de nouvelles œuvres, poèmes, textes divers, l'a intégré dans le contexte du présent. »⁴ Nous verrons ainsi que, même si l'on doute que *l'exécution* soit de Bruegel, la *conception* de l'œuvre est sans doute entièrement à lui.

Si Pieter Bruegel est considéré aujourd'hui comme un pont entre les primitifs flamands et ses successeurs, *La chute d'Icare* s'avère également un pont, une charnière, entre ses dessins et ses peintures. René van Bastelaer et Georges Hulin de Loo, dans leur étude historique de son œuvre, parlent même d'une réunification des traditions précédentes qui prépare l'explosion culturelle qui aura lieu plus tard dans l'âge d'or de la peinture néerlandaise : « Bruegel a su réunir à la fois le réalisme naïf, l'art méticuleux et consciencieux des primitifs du XV^e siècle et la vie et le pittoresque de Rubens et de Jordaens, abstraction faite des puissantes qualités décoratives de ceux-ci. Il représente ainsi un moment presque unique de l'histoire de la peinture flamande ; il est l'aboutissement de tout l'art du quinzième siècle, l'incarnation de l'art flamand pur, libéré déjà de toute convention primitive, vierge encore de toute influence étrangère, qu'elle vienne de Raphaël, de Michel-Ange ou de Titien. »⁵ Les origines de sa carrière fulgurante peuvent être tracées à un voyage qu'il entreprend en 1551 et qui se poursuit jusqu'à la fin de l'année 1554, où le jeune peintre quitte la ville d'Anvers, métropole fourmillante de l'époque, passe par la France et remonte les Alpes en direction de l'Italie, pays qu'il traversera entièrement jusqu'à la ville de Messine. Ce voyage, de rigueur pour les artistes du nord de l'Europe, aura un impact particulier chez Bruegel qui, contrairement à ses

³ ROBERTS-JONES Philippe et Françoise. *Bruegel invente La Chute d'Icare : mise au point et controverse*, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, 6^{ème} série, XVII* (2006), p.189.

⁴ *Ibid*, p 180.

⁵ BASTELAER René VAN ; HULIN DE LOO Georges. *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps. Étude historique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre dessiné et gravé*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1907, p. 39.

collègues flamands et allemands, s'intéresse plutôt à la nouvelle topographie qui s'ouvrit à lui avec les paysages méditerranéens et non à l'étude de ses précurseurs italiens. Il se verra confronté à des nouveaux contrastes de climat, de végétation, de sol et de lumière naturelle, ce qui fait de lui, comme nous dit l'historien de l'art Charles de Tolnay, « le premier des artistes nordiques à avoir eu pendant son voyage une attitude originale : l'Italie pour lui n'est plus le musée des antiquités et des œuvres d'art modernes, mais une partie de la terre. »⁶ C'est ici, durant cette expédition, que sa vision du monde prend une portée que l'on pourrait désormais appeler *cosmique* :

« Presque toujours, depuis la Renaissance, les artistes de génie, dans leurs premières œuvres, expriment spontanément et sous une forme embryonnaire l'essence même de leur personnalité ; puis, dans une deuxième phase de leur évolution, ils assimilent l'art de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains, diminuant, au profit de l'habileté, cette originalité qu'ils retrouveront plus tard enrichis de tous leurs moyens d'expression. C'est le cas de Bruegel : ses premières œuvres portent en elles, implicitement, toute son évolution future. Elles sont la réalisation spontanée d'une inspiration directe de la nature, que ses prédécesseurs ont connu au contraire à travers la tradition de Patinir et les paysages vénitiens, s'emparant d'une nature déjà reconstituée par l'art. »⁷

Dans les mots de van Bastelaer et Hulin de Loo, « le voyage de Bruegel en Italie ne doit donc être considéré que comme un voyage de paysagiste à la recherche de sites pittoresques et non d'un artiste demandant aux maîtres du grand art les secrets de leur style dans les figures »⁸. C'est ainsi que, dès son retour à Anvers, Bruegel se consacre au paysage : largement documenté sur les richesses géographiques et mœurs du monde, avec son esprit ouvert aux vastes horizons qu'il observa pendant son pèlerinage, il entreprend sa carrière de créateur d'estampes pour l'atelier de l'éditeur anversois Jérôme Cock. Durant ses années de travail chez Cock – outre quelques copies du répertoire de Jérôme Bosch, très populaire déjà à l'époque de Bruegel – il réalise une série de douze paysages montagneux connue

⁶ TOLNAY Charles DE. *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bibliothèque du XVIème siècle, Bruxelles, 1935, p. 11.

⁷ *Idem*.

⁸ BASTELAER René VAN ; HULIN DE LOO Georges. *Op.cit*, p. 60.

aujourd'hui comme la suite des *Grands Paysages* : avec un aspect monumental, ce sont des compositions « soigneusement équilibrées présentant des vues de montagnes, des paysages fluviaux sinueux à la manière italienne et des villages et fermes pittoresques 'flamandes' [qui] résument toutes les qualités distinctives [de ses] premiers dessins paysagers. »⁹ Toutefois, ces estampes, toujours très élaborées, sont loin d'être une simple référence aux merveilles topographiques italiennes ou aux scènes expressives brabançonnaises. Le caractère hybride des *Grands Paysages*, constitués également de petites figures de dos faisant souvent partie de scènes bibliques – ce serait le cas notamment de *Soldats au repos* (c.1555) ou de *Le Repos pendant la Fuite en Égypte* (c.1555) – nous laisse entrevoir que les préoccupations de Bruegel vont au-delà des panoramiques bien détaillés et virent plutôt vers l'être humain. Nous verrons par conséquent qu'à partir de 1556 son intérêt pour le paysage commence à se mêler avec sa fascination pour les fêtes, les paysans et les proverbes moraux. Max Friedländer, dans son étude minutieuse sur la peinture néerlandaise, décrit de manière exemplaire la vision du peintre : « Bruegel n'avait pas l'intention de peindre de jolis tableaux, ni même des tableaux décoratifs ou majestueux. Ce qu'il voulait par-dessus tout, c'était continuer à raconter la vie sur Terre, sous ses innombrables aspects, avec toute son énergie et ses turbulences. »¹⁰

Concernant *La chute d'Icare*, deux gravures réalisées durant les années de travail à l'atelier de Cock peuvent nous aider éclairer le processus origininaire du tableau. Une première gravure à l'eau-forte, attribué à Georges Hoefnagel, intitulée *Paysage traversé par un fleuve et animé de la chute d'Icare* (c.1553), portant l'indication « Petrus Bruegel fec: Romæ, A.1553 », nous invite immédiatement à imaginer le jeune peintre pendant son séjour romain, assis sur un rocher escarpé en train de concevoir ce dessin avec le mythe ovidien occupant son esprit pour la première fois. Ici, sous un ciel chargé de nuages, Icare tombe des cieux tandis que Dédale se dirige futillement vers lui, alors qu'en bas, naviguant paisiblement, quatorze voiliers

⁹ SELLINK Manfred. *Op.cit*, p. 17.

"Carefully balanced compositions featuring mountain views, meandering river landscapes in the Italian manner and picturesque 'Flemish' villages and farms [which] summarise all the distinctive qualities of Bruegel's earlier landscape drawings."

¹⁰ FRIEDLÄNDER Max J. *Early Netherlandish Painting, vol. XIV, Pieter Bruegel*. Leyden, A.W. Sijthoff; Brussels, la Connaissance, 1976, p. 33.

"Bruegel was not intent upon painting pretty pictures, or even pictures that were decorative or stately. What he wanted to do more than anything else was to keep telling about life down here on earth in all its countless aspects, with all of its zest and turbulence."

insouciantes continuent leur route. Cette estampe, qui pour Philippe Roberts-Jones ne serait que « le reflet d'un dessin perdu, transposé en gravure par Hoefnagel, étoffé des deux figures mythologiques et accompagné des vers d'Ovide au bas de la feuille »¹¹, nous semble un antécédent important qui préfigure le cœur de notre toile, où l'accent n'est pas placé sur les dieux qui sillonnent l'éther mais sur le paysage et les nefs.

La figure humaine comme partie intégrante du paysage arrivera plus tard, avec *Euntes in Emaus* (c.1557), de la série de *Grands Paysages*, comme un bel exemple, où Bruegel récrée la scène de l'Évangile selon Luc où le Christ Ressuscité apparaît à deux de ses disciples qui, affligés par Sa mort, font leur chemin en direction d'Emmaüs. Les deux pèlerins, qui ne reconnaissent pas le Seigneur, marchent avec Lui jusqu'au soir et l'invitent à dîner une fois arrivés au village. Le dessin du maître nous montre un paysage qui nous est familier : à l'arrière-plan, le soleil qui se couche derrière un massif de montagnes illumine un vaste estuaire méditerranéen avec des falaises à gauche, un fleuve au milieu et un château-fort au centre de la composition. Cette large vue panoramique domine l'ensemble de la pièce tout en réservant la partie droite au chemin des trois hommes qui marchent paisiblement sous l'ombre d'un grand arbre. Le personnage du milieu, couronné d'une faible auréole et dont le visage reste caché, est observé par les deux autres, qui lui parlent attentivement.

Ces deux gravures, qui au-delà de leurs vues splendides et panoramiques époustouflantes nous présentent fondamentalement deux scènes narratives ancrées à la tradition littéraire de l'époque, nous servent de préambule à l'œuvre peinte de l'artiste. Bien que ce passage ait été progressif – nous savons aujourd'hui, par exemple, que son premier tableau signé, *Le Christ et les apôtres au lac de Tibériade*, date de 1553 – ce n'est qu'à partir de 1558, après l'apparition de *L'Alchimiste* (1558), que l'huile sur panneau devient son milieu d'expression préféré. Dans ce dessin, gravé aussi en 1558 par le maître graveur Philips Galle, l'artiste nous offre un portrait satyrique d'un alchimiste au travail, obligé à dépenser son dernier centime pour continuer ses expériences : « avec des références picturales assez obscures, il a également été lu comme un hommage au véritable alchimiste [...] L'alchimiste au feu, assisté d'un fou qui attise les flammes, littéralement et au sens figuré, sacrifie sa dernière pièce à la recherche de la Pierre

¹¹ ROBERTS-JONES Philippe. *Bruegel, la Chute d'Icare*, Office du Livre, 1974, Fribourg, Suisse, p. 9.

Philosophale qui lui permettra de fabriquer de l'argent et de l'or. Il paie cher son rêve : sa maison est en désordre, sa femme exaspérée n'a plus rien dans sa bourse et ses enfants fouillent dans les placards vides pour trouver à manger. »¹² Comme si l'artiste parcourait son propre chemin de découverte spirituelle, partie intégrante de son évolution artistique qui le mènera graduellement à l'accomplissement intérieur, il fait de son *Alchimiste*¹³ une œuvre qui ouvre la voie aux scènes de genre, d'où s'ensuit la série des *Douze Proverbes* (1558), *Les Proverbes Flamands* (1559) et *La Chute d'Icare*.

En nous centrant maintenant sur les tableaux paysagers que Bruegel commence à travailler dès 1553, nous constaterons une série de directrices très bien démarquées : un horizon toujours très élevé et un centre souvent traversé par un fleuve dont deux rivières se partagent le fond. Cette configuration s'inscrit dans un courant artistique déjà établi à l'époque du peintre, celle du *Weltlandschaft* ou Paysage du Monde, développée pendant la première moitié du XVI^e siècle par Joachim Patinir aux Pays-Bas et Albrecht Altdorfer, de

¹² SELLINK Manfred. *Op.cit*, p. 120.

"With reference to fairly obscure imagery, it has also been read as a tribute to the true alchemist [...] The alchemist at the fire, assisted by a fool who both literally and figuratively stokes the flames, sacrifices his last coin in pursuit of the stone of wisdom that will enable him to make silver and gold. He pays dearly for his dream: his household is a shambles, his exasperated wife has nothing left in her purse, and his children scour the empty cupboards for food. »

¹³ Si l'on regarde cette estampe avec attention l'on découvrira un grand nombre de détails que Bruegel a sans doute dessinés après les avoir observés personnellement. Une description méticuleuse de tous ces détails peut être consultée dans un article Gary Townsend :

« La plupart des appareils chimiques, qui sont représentés de manière très réaliste, montrent des détails qui sont absents des livres. La composition est manifestement basée sur des observations faites par l'artiste lui-même. Creusets, mortiers, pilons, pinces, balances et soufflets sont tous représentés dans un désordre glorieux, et certains d'entre eux sont étiquetés avec des termes alchimiques. Deux boîtes portent les mots 'mercurialis' et 'sulfur' - une allusion à la vision alchimique des deux éléments ou principes, mercure et soufre. Une troisième boîte est marquée du mot assez mystérieux 'keue', qui peut signifier 'caillou' ou peut-être *fæx*. Un autre ensemble de pots contient du 'lac Virginalis', diversement désigné sous le nom de 'mercurius Philosophorum' et de l'eau rendue laiteuse par l'ajout de teinture de benjoin, utilisée par les jeunes filles pour leur teint. Sur la tête de l'alambic, les mots 'Aqua Magistralis' font allusion au produit de la distillation qui est censé contenir les vertus de la matière dont il est issu sous la forme la plus efficace. Par terre se trouvent les ingrédients et les sous-produits de la recherche de la Pierre Philosophale - la 'drogery', ou drogue, et l'«élixir», ainsi que le 'lutum sapientiae', le matériau de collage utilisé pour relier les équipements des alchimistes et les protéger de la chaleur du feu. »

Cf. TOWNSEND Gary L. *The Alchemist*, in *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Vol. 21, No. 4 (October, 1966), pp. 408-411.

l'école du Danube. Chez Bruegel, outre *La chute d'Icare*, ces dispositions sont présentes également dans *Le Christ et les apôtres au lac de Tibériade*, *Paysage fluvial avec la parabole du semeur* (1557), *Le Suicide de Saül* (1562) et *La Fuite en Égypte* (1563). Toutefois, en analysant l'ensemble de son œuvre, nous découvrons que même s'il suit les conventions de Patinir dans la manière dont il constitue le paysage, il se détache de la tradition avec sa façon de dépeindre les personnages, en revitalisant ainsi l'art paysager. Walter S. Gibson, dans une étude brillante sur le *Weltlandschaft*, explique la manière dont notre artiste reconstruit le genre pour les générations à venir : « en 1550, le fondateur de la tradition flamande du paysage du monde, Joachim Patinir, avait déjà pris sa place parmi les grands maîtres flamands du passé [mais] le Paysage du Monde avait perdu ce pouvoir d'émerveillement et de stupeur devant l'étendue et la variété du monde dont Patinir avait doté tant de ses tableaux. Il revint à Pieter Bruegel l'Ancien de revitaliser cette tradition paysagère, s'inspirant en partie de ses propres expériences intenses de la nature, et en revenant aux formules de Patinir lui-même [...] C'est d'ailleurs la reformulation du paysage du monde par Bruegel qui passa aux générations suivantes, inspirant même Pierre Paul Rubens. »¹⁴

Si l'on explore le travail d'autres paysagistes néerlandais comme Herry met de Bles, qui suivit de près les conventions de Patinir, on verra que tandis qu'ils s'efforçaient pour capturer les impressions des falaises, rochers ou montagnes, Bruegel projette un réalisme qui, comme nous indique Friedländer, serait plus « sérieux et convaincant, abordant [le paysage] avec les sentiments élevés appropriés à la puissante réalité. Les rochers escarpés ont été conçus pour abriter l'habitat des saints, des pénitents et des héros. La grandeur inconnue de la nature avait comme but d'illustrer les états antérieurs de la terre pour les personnes des plaines [...] À la lumière des sentiments panthéistes alors en éveil, la création visible prenait la place du Créateur invisible comme objet de culte et d'aspiration religieuse qui engendrait

¹⁴ GIBSON Walter S. *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish painting*, Princeton University Press, 1989, p. 60.

"By 1550, the founder of the Flemish world landscape tradition, Joachim Patinir, had already taken his place among the great Flemish masters of the past [...] The world landscape [had by now] lost that power to arouse wonder and awe at the extent and variety of the world with which Patinir had endowed so many of his pictures. It fell to Pieter Bruegel the Elder to revitalize this landscape tradition, partly by drawing on his own intense experiences of nature, partly by returning to the formulas of Patinir himself [...] It was Bruegel's reformulation of the world landscape, moreover, that passed down to later generations, inspiring even Peter Paul Rubens."

l'humilité. »¹⁵ Chez le Vieux Maître, ces structures complexes prennent la forme de compositions naturelles où la vie humaine, subordonnée aux lois éternelles de la nature, en est également une partie intégrante. En observant le comportement humain avec une certaine distance, Bruegel dépeint la vitalité des paysans toujours avec plaisir et humour pour rendre au style paysager la qualité épique qui se trouvait déjà chez Patinir. Toutefois, à différence de son précurseur, avec sa vision *cosmique*, il inscrit cet héroïsme dans la quotidienneté pour transformer les moissonneurs, laboureurs et bergers en les héros de la vie. C'est, malgré tout, grâce aux moissons, au labour et au bien-être des troupeaux que la vie peut continuer.

Avec toutes les formules d'écoles abandonnées, ce n'est que dans l'étude de la nature que Bruegel développe toute son originalité. En 1604, le peintre et écrivain Karl van Mander rédige la première biographie du Vieux Maître pour son *Schilder-Boeck*, texte qui nous décrit avec prouesse poétique son évolution artistique : « on dit que lorsqu'il était dans les Alpes, il avala toutes ces montagnes et tous ces rochers et, une fois rentré chez lui, les recracha sur des toiles et des panneaux, tant il fut capable, sur ce point comme sur d'autres, de suivre fidèlement la nature. »¹⁶ Pour synthétiser sa vision et exprimer que l'image entière du monde était fondamentalement un seul organisme, l'artiste devait intégrer le règne de la nature à celui de l'homme et, selon les recherches de Charles de Tolnay, « le premier tableau trahissant ce souci qui nous soit parvenu est en même temps de la plus haute importance pour la compréhension de la pensée philosophique de Bruegel : c'est *La Chute d'Icare*, exécutée peu de temps après son retour d'Italie, où il donne une interprétation inattendue du mythe classique. »¹⁷

¹⁵ FRIEDLÄNDER Max J. *Op.cit*, p. 16.

"He projected [a] serious and convincing realism, approaching it with elevated sentiments appropriate to the mighty actuality. The steep crags were made to enclose the habitat of saints, penitents and heroes. The unfamiliar grandeur of nature was to exemplify earlier states of the earth to the people of the plains [...] In the light of pantheistic sentiments then stirring, visible creation took the place of the invisible Creator as an object of worship and religious aspiration that begat humility."

¹⁶ MANDER Karl VAN. *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-Boeck*, Davaco Publishers, 1994, p.190.

"It is said that when he was in the Alps he swallowed all those mountains and rocks which, upon returning home, he spat out again onto canvases and panels, so faithfully was he able, in this respect and others, to follow nature."

¹⁷ TOLNAY Charles DE. *Op.cit*, p. 27.

Les *Métamorphoses* d'Ovide, d'où est tiré le passage représenté au tableau, connaissent un notable regain d'intérêt pendant la Renaissance : des nombreuses éditions, très souvent illustrées, apparaissent à travers tout le XVI^e siècle en plusieurs langues vernaculaires, avec ce fragment spécifique interprété à maintes reprises par différents artistes : Pieter Paul Rubens, Jacob Peter Gowy, Joos de Momper le Jeune, Jacob Grimmer, chacun va trouver sa façon d'exprimer la tragédie de l'enfant qui, emporté par l'Hybris, tombe du ciel et meurt noyé dans les flots. Rubens, par exemple, met l'accent sur la relation entre père et fils pour en faire une œuvre passionnée où il dévoile toute sa virtuosité lorsqu'il s'agit de peindre l'anatomie humaine. Il sera suivi de près par Gowy dont sa propre version sera une adaptation de celle de Rubens, tandis que Momper et Grimmer, avec un style plus conformiste et narratif, se rapprochent de la version de Bruegel. Le mythe de la chute d'Icare est donc bien connu : Dédale, grand architecte et inventeur athénien, construit un labyrinthe pour que le roi Minos de Crète puisse y emprisonner le Minotaure. Le roi décide pourtant d'y enfermer également Dédale et son fils, le jeune Icare, pour empêcher que le secret de la sortie soit connu. Sachant que la seule façon d'échapper serait en volant, Dédale fabrique deux paires d'ailes avec des plumes et de la cire et donne à son fils un seul conseil : *inter utrumque vola*, vole entre les deux, le soleil et la mer. Ne suivant pas l'avertissement de son père, plein d'exubérance, Icare vole si près du Soleil que la cire de ses ailes fond, tombe des cieux et trouve sa mort noyé dans la mer qui dorénavant portera son nom. Ovide nous décrit la scène ainsi :

« Un pêcheur prenant des poissons à l'aide d'un roseau tremblant,
un berger appuyé sur son bâton, un laboureur penché sur sa charrue,
les virent, restèrent interdits et *prirent pour des dieux* ces êtres
capables de voyager dans l'éther.

[...]

C'est alors que l'enfant se sentit grisé par son vol audacieux,
et cessa de suivre son guide ; dans son désir d'atteindre le ciel,
il dirigea plus haut sa course. La proximité du soleil bientôt
ramollit la cire parfumée qui servait à lier les plumes.

La cire avait fondu ; Icare secoua ses bras dépouillés
et, privé de ses ailes pour ramer, il n'eut plus prise sur l'air,
puis sa bouche qui criait le nom de son père
fut engloutie dans la mer azurée. »¹⁸

¹⁸ OVIDE. *Métamorphoses*, VIII, 217-230.
Italiques de l'auteur.

L'interprétation que Bruegel fait du mythe, « inattendue » pour Charles de Tolnay, renverse totalement le texte d'Ovide. S'intéressant exclusivement à l'être humain, il focalise son énergie créatrice sur les personnages secondaires et relègue au second plan le rôle de ces êtres pris « pour des dieux ». Le passage d'Ovide est donc repris dans son intégralité, avec tous ses éléments (ou presque), mais de façon surprenante, le peintre réussit à s'éloigner de tout type de sentimentalité liée à la mort tragique de l'enfant ou au désespoir du père qui le cherchera partout. Dans le tableau le drame a déjà eu lieu et nous ne voyons d'Icare que ses jambes s'agitant désespérément et sa main droite qui sort à peine de l'eau, accompagnée d'une fine pluie de plumes nous suggérant qu'il vient de tomber. Ce qui intéresse le peintre n'est donc pas la mort du héros mais la vie de ceux qui, *malgré* avoir témoigné un tel événement, *poursuivent* leur travail : « ce qui pourrait sembler une catastrophe inexplicable, considéré d'un point de vue humain, est un événement naturel du point de vue cosmique. Bruegel fait comprendre simultanément les deux attitudes. Grâce à un certain recul de l'œil il livre au spectateur l'ensemble de l'immense montagne et lui permet de saisir les causes véritables de l'accident. »¹⁹

Devant cette conception du cosmos, le mythe perd toute son importance : « sans préoccuper ni de l'incident d'Icare ni de la mort naturelle d'un vieillard dont le cadavre apparaît à gauche sous un buisson, le paysan continue machinalement son travail quotidien à la charrue, confirmant le proverbe : 'aucune charrue ne s'arrête pour un homme qui meurt'. L'événement exceptionnel du mythe se transforme, éclairé par le proverbe populaire, en un événement quotidien et prosaïque. »²⁰ En intégrant également sa passion pour les proverbes, libre pratique de sujets populaires empruntés à la vie réelle mais dégagés de toute signification historique ou religieuse, Bruegel remet tout ce qui était dans la périphérie et transforme ceux qui à la base étaient des « spectateurs » en figures dominantes de la scène : le premier plan de la composition, comme nous avons déjà vu, est réservé au laboureur qui, concentré dans son travail et avec son visage presque caché, nous tourne le dos pour guider le chemin de sa bête de somme ; sur le plan intermédiaire, à travers les arbustes et buissons, parmi les moutons qui paissent près du rivage, le berger, perdu dans ses pensées, contemple le

¹⁹ TOLNAY Charles DE. *Op.cit*, p. 13.

²⁰ *Ibid*, p. 28.

ciel ; au coin inférieur, indifférent au sort d'Icare qui se débat énergiquement dans l'eau, le pêcheur continue à travailler et lance sa ligne pour une énième fois.

Philippe Roberts-Jones parle ainsi d'une « redistribution des valeurs », où il n'y aurait pas de personnage principal, mais bien au contraire, chaque élément devrait être compris selon sa relation aux autres. Un « personnage » n'est donc pas uniquement une figure humaine, cela peut être également le soleil, la mer ou les navires :

« On ne saurait assez insister sur le fait que Bruegel, s'il reprend à Ovide le thème d'Icare, s'il s'inspire de divers détails évoqués, tels le pêcheur, le berger ou le laboureur, dont le poète mentionne la stupeur devant l'apparition de ces êtres qui voyagent dans les airs comme des dieux, recrée à sa manière, selon sa vision et son génie, un spectacle bien différent et peint, on le sait, un Paysage avec la chute d'Icare. La nuance est d'importance. Les éléments qui évoquent Ovide sont interprétés, adaptés, redistribués par le peintre. Vouloir trouver dans l'œuvre une illustration précise de la narration du poète, comme certains érudits l'ont fait pour porter alors un jugement sur le tableau, c'est faire bien peu d'honneur à la création artistique ! Bruegel ne retient de l'épisode de la chute que le drame consommé : Icare ne tombe pas, il est tombé. Les spectateurs, eux, sont mis en évidence, non plus comme badauds ou comparse, mais attelés à leur tâche, ancrés dans leurs occupations. Cette redistribution des valeurs de l'anecdote renforce le mystère de l'œuvre. À première vue le tableau est d'apparence rustique, puisque le laboureur, son cheval et sa charrue s'en vont traçant leur sillon, mais, au-delà de ces éléments puisés dans le récit, existe un paysage prodigieux où l'eau, la terre, le ciel et le feu se partagent finalement les rôles principaux. »²¹

Le spectateur perspicace, lorsqu'il saisit l'ensemble de la composition et conçoit fondamentalement la toile comme un *paysage*, peut-être un peu embarrassé à ce point, même s'il ne devrait pas, hésite devant une question. C'est sans doute une question naïve, mais combien de fois la naïveté ne nous a pas mené à une découverte fondamentale ? Il se demande donc : le laboureur, le pêcheur et les matelots sont tous absorbés par leurs tâches, mais *que fait le berger* ? Si l'on s'attache au texte d'Ovide, par exemple, on pourrait facilement imaginer qu'il observe Dédale survoler les airs à la recherche de son fils – il est souvent

²¹ ROBERTS-JONES Philippe. *Op.cit*, p. 20.

dépeint ainsi dans plusieurs représentations du mythe – mais ce qui est important chez le berger n'est pas ce qu'il regarde mais plutôt son *indifférence* devant le drame et la mort de ces dieux. Que Dédale et Icare n'aient pas été des dieux n'est pas aussi crucial que le fait que le berger *croyait* qu'ils l'étaient, et cette subtilité est précisément l'enjeu du tableau.

L'hypothèse d'un Dédale survolant le paysage n'est pas une simple spéculation : dans les années 1950 une deuxième version de *La Chute d'Icare*, cette fois une huile sur panneau de 63×90 cm, fut achetée par le collectionneur David van Buuren. Abrisée depuis son apparition au Musée Alice et David van Buuren à Bruxelles, les analyses de laboratoire considèrent qu'il s'agirait pourtant d'une copie réalisée par un peintre anonyme plusieurs années après la mort de Bruegel, c. 1590. Toutefois, l'importance de cette peinture réside dans les différences au niveau de composition qu'elle aurait avec la nôtre. Outre un soleil brillant au zénith, dont sa puissance change complètement la palette de couleurs et donne à la scène une sensation lourde et accablante, nous avons également, tout en haut, une figure ailée et barbue qui parcourt le ciel. La présence du père, cependant, n'est pas organique et les autres personnages du tableau ne semblent pas lui prêter attention non plus : « même si dans le tableau du musée Van Buuren Dédale se trouve exactement juxtaposé à Icare, le laboureur, le pêcheur et les matelots (si ce n'est aussi le berger) ne font pas attention au père, désavouant ainsi son rôle de maître modéré. L'inclusion de Dédale ici est une intrusion : son attitude et celle des paysans sont incompatibles dans le même tableau. »²² Cette incompatibilité nous ramènerait donc à notre question initiale : si le berger ne regarde pas Dédale, que fait-il ? Philippe Roberts-Jones se penche ici vers une interprétation plus poétique : « pour [certains], plus ouverts à l'imagination, 'il rêve le nez en l'air, à guetter peut-être l'apparition de la première étoile'. Les bergers n'ont-ils pas la réputation d'être naïfs ou poètes ? »²³

L'idée d'un personnage rêveur en plein milieu du tableau paraît en accord avec l'esprit du peintre lui-même qui, en plus de sa fascination pour les paysans au travail, s'intéressait

²² KILINSKI Karl. *Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004, 67. Bd., H. 1 (2004), p. 101.

"Although the Van Buuren painting does include Daedalus in exactly this position juxtaposed to Icarus, the farmer, the fisherman, and the seamen (if not also the shepherd) pay the father no mind, thereby disavowing his role as the moderate teacher. The inclusion of Daedalus here is an intrusion: his attitude and those of the peasants are incompatible in the same painting."

²³ ROBERTS-JONES Philippe. *Op.cit*, p. 29.

énormément aux fêtes et kermesses. Dans le texte de van Mander, par exemple, nous avons le récit suivant :

« Bruegel se rendait souvent en dehors de la ville parmi les paysans avec [Hans] Franckert, à des fêtes foraines et à des mariages, vêtus comme des paysans, et ils offraient des cadeaux comme les autres, en prétendant être de la famille ou des connaissances de la mariée ou du marié. Bruegel se distrait en observant la nature des paysans — manger, boire, danser, sauter, faire l'amour et autres amusements – qu'il imitait ensuite avec beaucoup d'animation et de subtilité par la peinture, aussi bien à l'aquarelle qu'à la peinture à l'huile, car il était très doué dans le maniement des deux techniques. Il savait comment habiller ces paysans et paysannes de façon très caractéristique en costume kempish ou autre et comment exprimer très naturellement cette apparence simple et paysanne dans leurs danses, leurs va-et-vient et autres activités. Il était merveilleusement sûr de ses poses et il avait une technique très pure et très subtile à la plume avec laquelle il dessina de nombreuses petites vues. »²⁴

Ce n'est donc pas uniquement le travail qui est proche au cœur du peintre : son berger, qui regarde le ciel ou les nuages ou un oiseau qui passe, est ici pour nous faire penser à l'importance de l'oisiveté dans la vie. Le peintre prend le temps de créer un personnage qui pense, qui respire, qui vit, tout simplement. Chez Bruegel, l'être humain est en pleine liberté de boire, danser, prier, ou de ne rien faire. Cependant, ce n'est pas comme si le berger ne faisait *rien*, il est, malgré tout, devant un vaste paysage dont le centre est une mer calme, avec des couleurs lumineuses et une transparence étincelante. Ainsi, il prend son temps pour observer : vis-à-vis d'un monde où la durée semble suspendue, où tout est silence, il nous invite à vivre ce moment d'éternité. L'interprétation de l'artiste renverse donc le texte

²⁴ MANDER Karl VAN. *Op.cit*, p. 190.

"Bruegel often went out of town among the peasants with [Hans] Franckert, to fun-fairs and weddings, dressed in peasants' costume, and they gave presents just like the others, pretending to be family or acquaintances of the bride or the bridegroom. Here Bruegel entertained himself observing the nature of the peasants – in eating, drinking, dancing, leaping, lovemaking and other amusements – which he then most animatedly and subtly imitated with paint, in watercolour as well as oilpaints, for he was most outstanding in the handling of both techniques. He knew how to attire these men and women peasants very characteristically in Kempish or other costume, and how to express very naturally that simple, peasant appearance in their dancing, toing and froing and other activities. He was wonderfully sure in his poses and he had a very pure and subtle technique with the pen with which he drew many small views from life."

d'Ovide, peu importe que les dieux soient morts : « au lieu de contempler avec étonnement Dédale et Icare volant dans le ciel pareils à des dieux, le [laboureur] insouciant poursuit son travail, le [berger] tournant le dos à Icare regarde fixement devant lui dans le vide et le pêcheur reste absorbé par sa pêche ; la perdrix même, à qui Ovide fait battre des ailes pour railler éternellement Dédale, reste ici immobile sur sa branche ; mieux encore, le navire près duquel se déroule la catastrophe prend le large, voiles gonflées, vers le soleil [...] Les personnages ne sont pas là pour donner l'échelle du paysage, ni même pour figurer le sujet [...] qui n'est ici qu'un prétexte, mais pour rendre sensible la résonance de la nature dans l'âme humaine, qui y puise sa joie et sa consolation. »²⁵

À ce stade, une deuxième question vient à l'esprit du spectateur perspicace. Il regarde maintenant le coucher du soleil et se demande : Icare n'est-il pas supposé s'être brûlé les ailes en volant trop près d'un soleil *au zénith* ? Cette question nous aide à mettre l'accent, encore une fois, sur l'homme et non sur le mythe. La puissance d'un soleil zénithal impliquerait nécessairement effacer l'expressivité des personnages, et rares sont les artistes capables de donner tant d'humanité à des personnages sans visage. La lumière nécessaire pour rendre visible les rayons du grand astre prendrait forcément la place des hommes et leur travail, ce qui est précisément le cas du tableau de la collection Van Buuren – mais également des versions de Momper, Hans Bol ou Tobias Verhaegt – où le soleil radiant domine la composition et écrase non seulement Icare mais aussi les autres personnages. Chez Bruegel, placer le soleil à l'horizon devient une manière d'insister sur ceux qui restent en vie après la mort des dieux et renforce l'ambiguïté et le mystère de l'œuvre. Ni maîtres de la nature, ni accablés par sa puissance, les figures de Bruegel ne sont qu'une partie intégrante de l'espace pictural.

La fascination de Bruegel avec le mythe icarien se poursuit encore lorsqu'il prépare une gravure intitulée *Navire à voile avec la chute d'Icare* (1562) – partie de la suite de *Vaisseaux de mer* – où il récrée, avec des détails minutieux, un voilier armé exceptionnel, très similaire à celui du tableau, sillonnant une mer mouvementée. Ici, sous un soleil brûlant, a lieu la chute d'Icare qui, aperçu cette fois par son père, trouvera quand-même sa mort devant l'indifférence des marins. Les recherches de Charles de Tolnay témoignent qu'avant Bruegel aucune des

²⁵ TOLNAY Charles DE. *Op.cit*, p. 29.

interprétations graphiques de l'aventure d'Icare n'annonce l'esprit que lui confère le peintre. D'ici s'ensuit également l'idée selon laquelle ce tableau préfigure la tendance de ses œuvres ultérieures, où il passe progressivement de scènes peuplées de multitudes – on pense en particulier à *Le portement de Croix* (1564), où Jésus est noyé par la foule qui se dirige au Calvaire – à ses dernières œuvres où la multitude cède la place à un nombre plus restreint de personnages beaucoup plus grands. Tout de même, la propension de Bruegel à renverser ses sources ne s'arrête pas avec *La chute d'Icare* : dans *La conversion de Saint-Paul* (1567), inspiré du passage 9:3-7 des *Actes des Apôtres*, au lieu de diriger Paul vers Damas pour entendre la voix du Seigneur, il l'en éloigne avec tout le cortège et place les figures centrales du récit très loin, presque perdues parmi une masse de personnages, derrière les soldats et cavaliers au premier plan.

Affirmer que le *Paysage avec la chute d'Icare* a influencé également la manière dont l'artiste lit les textes qu'il récrée ne peut être que spéculatif, mais il est clair que dans la conception de ce tableau, fondamental dans l'ensemble de son travail, nous trouvons tous les éléments qui constituent sa vision artistique et ses principes vitaux. Nous pouvons parler par conséquent d'un art qui renverse la littérature et la culture pour en faire un art de vivre. Cependant, diviser l'œuvre de Bruegel en « périodes », estampes et tableaux ou avant/après le *Paysage avec la chute d'Icare*, nous semble contreproductif. Son esprit comique et son penchant pour aborder des thématiques complexes sous un point de vue différent ont toujours été au centre de son travail. Van Bastelaer et Hulin de Loo, dès 1907, écrivaient déjà à ce sujet : « il n'est pas possible de chercher à diviser l'œuvre de Bruegel en deux périodes, l'une où il aurait conservé un souvenir de l'art italien, l'autre où il se serait libéré de toute influence. [Toute son œuvre] est marquée de la même sincérité et de la même spontanéité. »²⁶

Comprendre l'art de Bruegel comme une totalité est ce qui nous permet aujourd'hui d'avoir un nombre infini d'interprétations qui, dans le cas particulier de notre tableau, vont des lectures freudiennes qui voient chez Icare une image de la révolte contre le père à des

²⁶ BASTELAER René VAN ; HULIN DE LOO Georges. *Op.cit*, p. 67.

visions plus ésotériques²⁷ ; ou même révisionnistes, qui s'éloignent complètement d'Ovide et y voient plutôt une adaptation de la Bible²⁸. Les possibilités sont aussi vastes que ses paysages, mais toujours avec un lien en commun : chez un peintre immergé si intensément dans la vie, avec une compréhension aussi profonde de la mort, vivre impliquerait nécessairement une *ténacité*. Un optimiste, un enthousiaste heureux qui aimait la vie et glorifiait sa diversité sous toutes ses formes, difficultés et vicissitudes, Bruegel n'a jamais eu un intérêt pour la pitié, le mépris ou le jugement. Tous nos sens s'investissent devant ses tableaux, on sent la mer, la qualité de l'air, la terre humide. Plus intéressé par les interactions et interrelations des choses, il crée une œuvre où, dans les mots de Friedländer, « la laideur cesse d'être laide, car elle n'est jamais utilisée pour contraster avec la beauté. Elle n'est qu'une qualité générale de la nature, semblant être indissolublement liée au destin de l'homme. Bruegel transcende le dualisme du 'beau' et du 'laid', cultivé avec tant de zèle par Quentin Massys, par exemple, comme un paradigme visible du bien et du mal. »²⁹

Nous trouvons ainsi la suppression d'un dualisme entre le monde et les créatures qui l'habitent : « il fait la synthèse de la nature et de l'âme humaine, et cette nature nouvelle porte désormais en elle-même son principe de vie. La méthode qu'il suit, propre au XVI^e siècle,

²⁷ Cf. FRANCASTEL Pierre. *Bruegel*, Éditions Hazan, 1995, p. 97.

« Le soleil, pour avoir pu faire fondre la cire des ailes d'Icare, devrait être haut sur l'horizon ; or, il est tout juste à son lever, figurant l'apparition de l'or philosophal et faisant allusion au labyrinthe, symbole important en alchimie. La mer serait alors le mercure, cause de soucis pour l'alchimiste inexpert, et le vaisseau le creuset ; le laboureur serait symbole de l'agriculture à laquelle on compare l'alchimie, et le berger tourné vers le ciel un rappel d'Hermès. Ainsi, tout le tableau serait un résumé des qualités de l'alchimiste suivant le *Corpus hermeticum*. »

²⁸ Cf. VRIES Lyckle DE. *Bruegel's "Fall of Icarus": Ovid or Solomon? in Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2003, Vol. 30, No. 1/2 (2003), pp. 4-18.

« L'insertion de la chute d'Icare dans la composition bruxelloise de Bruegel fait donc allusion au proverbe 'l'orgueil précède la chute'. L'absence de Dédale et la position subordonnée de son fils dans ce tableau indiquent qu'il n'a qu'un lointain rapport avec les *Métamorphoses*. Il ne s'agit donc pas d'une œuvre historique et son interprétation ne doit pas être centrée sur Icare [...] Dans son *Icare*, Bruegel prend des textes de la Bible au pied de la lettre et les présente sous des formes de la vie quotidienne, avec le même type d'humour qui caractérise nombre de ses autres œuvres. Le fait que le pêcheur et le berger de ce tableau, illustrant les paroles du Prêcheur, se retrouvent également dans les *Métamorphoses* d'Ovide, est une preuve de l'érudition du peintre, mais plus encore de son esprit. »

²⁹ FRIEDLÄNDER Max J. *Op.cit*, p. 34.

"Ugliness ceased being ugly, because it was never used to effect a contrast with beauty. It was seen as a general quality of nature, seeming to be indissolubly linked with man's fate. Bruegel transcended the dualism of 'fair' and 'ugly', so zealously cultivated Quentin Massys, for example, as a visible paradigm of good and evil."

dépasse la pure déduction métaphysique du Moyen Âge, sans être encore parfaitement inductive puisqu'elle part d'une nouvelle fiction : la nature comme être vivant. [Il] recrée notre monde réel pour en révéler les secrets. [Son œuvre], qui, considérée du simple point de vue de l'histoire de l'art, pourrait paraître un anachronisme, est en vérité, dans l'histoire de l'esprit, l'expression la plus juste et la plus directe du moment. »³⁰ À cet effet, nous faisons appel aux mots de l'artiste qui écrivait systématiquement dans ses cahiers de dessin, une phrase fondamentale pour comprendre son art : « *naer't leven, 'd'après la vie*'. »³¹ Nous sommes ainsi devant une œuvre qui porte sur une nouvelle étape dans la vie des hommes, où la mort des dieux n'a plus l'effet terrifiant qu'elle aurait pu avoir auparavant. Désormais, après la mort d'un dieu, l'être humain ne pourra que continuer.

* * *

Continuer vers quoi ? Voici l'enjeu central abordé par Béla Tarr dans *Sátántangó*, film monumental, imposant, qui nous engloutit dès son premier plan et nous montre qu'en l'absence de la bête de somme, l'être humain n'a d'autre choix que de tracer par soi-même les sillons qui l'ouvrent la voie. Dans cet univers, c'est uniquement grâce à la Marche, activité principale des personnages de Tarr, que les chemins existent. La marche à pied, la locomotion humaine, notre principal et plus important moyen de transport, ce lien indestructible entre les hommes et la terre, sera le seul outil d'un groupe de paysans pour trouver leurs chemins et nous guider dans ce qui sera le film le plus ambitieux du cinéaste. La Marche, déjà très présente dans *Macbeth*, s'installe ici définitivement et s'approprie du cinéma de Tarr et ses personnages, qui marchent d'un pas résolu ou d'un pas pesant, contre le vent et sous la pluie, pendant la nuit et l'aube, dans la ville et dans la forêt.

Antoine de Baecque, historien et marcheur, nous parle de la Marche comme une « expérience d'exploration. Non seulement d'un paysage, d'un monde qui s'offre au

³⁰ TOLNAY Charles DE. *Op.cit*, p. 57.

³¹ Cf. BASTELAER René VAN ; HULIN DE LOO Georges. *Op.cit*, p. 40.

déchiffrement. »³² Une activité qui transforme l'esprit, qui « laisse son empreinte sur l'étoffe sensible de l'homme et commence le mouvement introspectif qui plonge le marcheur au plus profond de lui-même. La marche permet de puiser en soi une vérité insoupçonnée, de donner corps sensible à son être. »³³ Dans *Sátántangó*, la caméra nous montre constamment les chemins tracés par les marcheurs, témoins inexorables de la force des hommes qui traversent la plaine magyare malgré l'empire de la pluie qui fait progressivement disparaître les routes et les voies. Le chemin, nous explique de Baecque, « davantage qu'un moyen d'aller d'un point à un autre, devient un fait complexe, une méditation entre le vivant et l'espace, un parcours sous les pas du marcheur, réel ou imaginaire, comme une expérience qui révèle l'homme. »³⁴ Le film s'ouvre ainsi comme une longue marche, une méditation sur la condition humaine qui révèle toujours un sentiment *d'affirmation*, un saint dire Oui. Chez Béla Tarr, nous dit Jacques Rancière, « marcher est une action réelle, une manière de parcourir un espace et de dépenser le temps, une manière d'être affecté par la pluie, la boue du chemin, la monotonie de l'espace. »³⁵ Dans la grande *Pusztá*, où les chemins s'arrêtent souvent dans le non-frayé, les personnages de *Sátántangó* suivent leurs propres voies, tracent leurs propres sillons, sans jamais en sortir. Naturellement, les sentiers se ressemblent les uns aux autres, il est facile de se perdre et penser que l'on parcourt à chaque fois le même, mais dans la vaste plaine hongroise on ne parcourt jamais deux fois le même chemin. Les personnages de Béla Tarr, comme nous dit le cinéaste et ethnographe Stéphane Breton, se contentent donc de marcher : « seulement, ça n'avance pas beaucoup, bien qu'on cavale tout le temps. Ne pas arrêter, *c'est-à-dire continuer*, c'est le maître mot du cinéma de Béla Tarr [...] Un homme qui marche comme un seul homme, dans un même mouvement, sans qu'on l'interrompe, est pour Béla Tarr la plus haute expression de la beauté que peut donner le cinéma. »³⁶

³² BAECQUE Antoine DE. *Une histoire de la marche*, Perrin, 2006, p. 16.

³³ *Ibid*, p. 17.

³⁴ *Ibid*, p. 26.

³⁵ RANCIÈRE Jacques. *Poétique et politique dans la fiction* in *Béla Tarr, de la colère au tourment*, p. 142.

³⁶ BRETON Stéphane. *L'homme qui marche. Á propos du cinéma de Béla Tarr* in *Esprit*, 2011/12 Décembre, p. 159.
Italiques de l'auteur.

Ainsi, la Marche n'a pas de but, la Marche est sans pourquoi, elle est « la dernière action possible pour signifier le reste de vie qui peut surgir encore d'un homme ou d'une femme. Elle creuse ce mouvement quasi primitif, cette volonté de mobilité survivante. »³⁷ Grâce à cette volonté inépuisable, en parallèle à « l'homme à la fenêtre » – personnage typique de l'œuvre de Béla Tarr, décrit par Rancière comme « l'homme qui regarde les choses venir vers lui »³⁸ – la Marche enfante une figure fondamentale pour comprendre le travail du cinéaste : *l'homme qui marche*. Regarder les choses, nous dit Rancière, « c'est se laisser envahir par elles, se soustraire au trajet normal qui convertit les sollicitations du dehors en impulsions pour agir »³⁹, mais l'homme qui marche est loin d'être un voyeur qui se laisse envahir. L'homme à la fenêtre existe, mais il n'est qu'une étape dans l'existence de l'homme qui marche puisque la Marche est la réponse à ce qui a été vu. En ce sens, l'homme à la fenêtre est en même temps un marcheur, celui qui traîne avec lui l'acceptation : il accepte ce qu'il voit et décide de continuer. On entend l'écho des cris du Zarathoustra nietzschéen qui après sa vision abyssale – la vision du plus solitaire, où la pensée de l'Éternel Retour se dévoile – ne peut que s'exclamer : « était-ce donc *cela* la vie ? Courage ! Encore une fois ! »⁴⁰ Nous voici alors devant une question qui nous est familière : l'homme qui marche, que voit-il ? Il voit l'apocalypse, ou bien, *une* apocalypse.

Ce mot, qui ressort régulièrement lorsqu'on parle de Tarr jusqu'à en devenir presque un synonyme de son œuvre, nécessite une analyse préparatoire. Allons à l'origine : du grec ancien ἀποκάλυψις (découvrir, divulguer, révéler), composé du verbe καλύπτω (cacher) et du préfixe de privation ἀπό, « apocalypse » signifie littéralement « dé-caché », ou par extension « ce qui est dévoilé » ou « le voile levé ». Si l'on s'éloigne des idées préconçues, qui associent nécessairement l'apocalypse à la « catastrophe » et par conséquent à la « fin du monde », nous verrons qu'une apocalypse, avant toute autre chose, n'est qu'un *dévoilement*, une *révélation*. Dans le domaine de la religion ou des sciences occultes, une apocalypse *dévoile* généralement quelque chose d'extrêmement important qui demeurerait « caché » ou *pourvoit*

³⁷ BAECQUE Antoine DE. *Op.cit*, p. 304.

³⁸ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 37.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, « De la vision et de l'énigme » § 2. Italiques dans le texte.

une vision des secrets célestes qui explique la réalité terrestre. D'ici s'ensuit naturellement que *L'Apocalypse* de Jean soit aussi le *Livre de la Révélation* ou la *Révélation de Jésus-Christ*, où l'apôtre cherche à transmettre un héritage à l'humanité en retirant le voile de la présence du « mal ». La « destruction », la « désintégration », le « désastre », ne sont que les conséquences possibles d'une apocalypse, la fin du monde ou la catastrophe sont des éléments qui arrivent *après*, sans être pour autant « bons » ou « mauvais ». Il ne faut donc pas craindre l'apocalypse, qui n'est autre chose qu'une vision du présent. Ainsi, même si le dévoilement qui a lieu dans ce cinéma porte sur « la fin », ce qui est important chez Béla Tarr est ce qui vient *après* cette fin : non pas l'apocalypse en soi mais en tant qu'événement, en tant que message ; non pas la révélation en soi, ni le message *per se*, mais ce que les personnages font avec. Une apocalypse n'implique donc pas forcément une fin mais bien au contraire, elle entraîne souvent un nouveau commencement. Le caractère « apocalyptique » du cinéma de Tarr ne réside pas dans le sort de ses personnages, mais dans les révélations récurrentes auxquelles ils sont toujours confrontés. Nous l'avons déjà vu chez *Macbeth* et nous continuerons à le voir dans les films à venir : un message qui dévoile une partie de la réalité arrivera d'imprévu pour présenter l'opportunité d'être roi, la possibilité d'un amour ou l'occasion d'avoir une nouvelle vie. Nous verrons donc qu'il y aura toujours une attitude commune devant les apocalypses : une force pour continuer.

Béla Tarr se répète et chaque film sera une réitération de ce désir pour continuer. Son œuvre est une constante répétition des mêmes sujets, des mêmes thématiques, des mêmes histoires ou comme dit Rancière, d'une même réalité : « c'est toujours le même film qu'il fait, la même réalité dont il parle ; il ne fait simplement que la creuser toujours un peu plus. »⁴¹ On parlera désormais d'un cinéma souterrain, qui creuse, qui perce, qui sape. Dès *Le Nid Familial* au *Cheval de Turin* le réalisateur nous confronte à quelque chose qui se termine : la famille, la communauté, la société, le monde. L'apocalypse est ce moment où l'on *apprend* qu'une partie de la vie telle qu'on la connaît arrive à sa fin, elle est une confrontation avec nous-mêmes qui nous met devant nos vulnérabilités et notre réalité. Ce qu'il y a d'humain trop humain dans l'œuvre de Tarr est précisément la volonté d'exalter la résistance inhérente à la condition des vivants. Voici le trou creusé sans cesse, le noyau de la poétique du

⁴¹ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 10.

réalisateur : sa lutte pour la dignité humaine. Malheureusement, l'apocalypse comme « catastrophe » ou « ruine », vue toujours d'une perspective dualiste et ôtée de son pouvoir créateur, est aujourd'hui la perspective dominante lorsqu'on parle de Béla Tarr et un facteur fondamental pour catégoriser son cinéma comme « sombre » ou « pessimiste ». András Bálint Kovács se demande, par exemple : « pourquoi ce regard pessimiste a fait son succès à l'étranger, aux quatre coins du monde, de Tokyo à Los Angeles ? À mon sens, ce succès tient à trois éléments : sa vision ultra-négative rend son œuvre universelle et non simplement locale ; un sentiment très fort de solidarité avec les pauvres et les sans-espoir émane de ses films ; son style reprend de manière extrêmement radicale et élaborée tous les aspects du modernisme artistique, voire de l'avant-garde cinématographique, dans une structure éclectique équilibrée. »⁴² Il parlera ailleurs du *Cheval de Turin* comme la « vision apocalyptique d'une catastrophe météorologique, humaine et sociale, un effondrement total du monde »⁴³ et décrit l'atmosphère de ces films comme « misérable, désorganisé[é], ruiné[é], constituant d'une part une représentation documentariste de l'environnement de ceux qui vivent dans le communisme industriel effondré, d'autre part le symbole d'une détérioration universelle des conditions de vie exprimant une atmosphère de fin du monde. »⁴⁴

Certes, on aura affaire à la fin du monde, mais ce sera bien plus tard. Pour l'instant on parcourt à peine la voie qui nous mène à la révélation, présentée souvent à la manière d'un message prophétique, toujours de la main d'une figure divine ou extraordinaire qui est d'ores et déjà une pierre angulaire du cinéma de Tarr : l'agent révélateur. Pour comprendre l'importance de cette figure, il faudra analyser l'œuvre du cinéaste comme un processus évolutif : si chaque film se centre fondamentalement sur la mise en scène des mêmes idées immuables, chaque film nous présente nécessairement de nouvelles manières de les aborder. Lorsqu'on parle d'un cinéma souterrain, on fait référence à un mouvement permanent, à une

⁴² KOVÁCS András Bálint. *Un outsider au centre in Béla Tarr, de la colère au tourment*, p. 30.

⁴³ KOVÁCS András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr. The Circle Closes*, p. 146.
"It is rather an apocalyptic vision of a meteorological, human and social catastrophe, a total collapse of the world."

⁴⁴ KOVÁCS András Bálint. *La « série noire » post-communiste. Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est in Cahiers d'études hongroises, cinéma et littérature*, n° 9, 1997-1998, p. 42.

œuvre qui, avec chaque itération, se modifie progressivement dans son style, ses sources et ses personnages sans pour autant devenir une autre à part entière. Tarr nous dit à ce propos :

« Je fais toujours des films sociaux. J'ai une sensibilité sociale [...] J'avais 22 ans quand j'ai fait mon premier film. J'étais trop jeune et trop en colère [...] et je voulais montrer la *vraie réalité* [...] Après, j'ai découvert que les problèmes ne sont pas si simples – il n'y a pas uniquement des problèmes sociaux, mais des problèmes qui sont plus ontologiques et maintenant plus cosmiques. Mais s'il vous plaît, ne coupez pas ma vie en deux ! Ne dites pas qu'il y avait une période sociale et maintenant il y en a une plus existentielle. Non, je parle toujours de la même chose. Si vous voulez, *vous pouvez dire que je fais toujours le même film*, mais je creuse à chaque fois plus profondément. C'est ça la différence. Bien sûr, le style change aussi [...] On ne peut pas raconter la même chose sous la même forme. La forme change constamment, mais je pense toujours aux pauvres, à la société et à la condition humaine, comme dans mon premier film. »⁴⁵

L'agent révélateur est ainsi une présence qui ne quittera plus jamais les films de Béla Tarr, il est une réitération des Sorcières de *Macbeth* qui évolue au fil des années et se manifestera de diverses manières. On parle souvent de « prophètes » ou « faux prophètes » qui précipitent le désastre, on se centre d'habitude sur leurs apparitions et leurs discours, mais on s'est rarement arrêté sur le fait qu'ils ne sont en réalité que les porteurs d'un message qui permet à ceux qui l'entendent d'avoir un aperçu différent de leur réalité. Le caractère évolutif de l'œuvre de Tarr nous mène maintenant à voir dans *Sátántangó* une composante essentielle pour la compréhension de cette figure, qui se transforme avec chaque itération et passe maintenant d'un trio de Sorcières androgynes à l'Ange Rebelle, Irimiás. Le mot *ἄγγελος*, qui

⁴⁵ MEADE Fionn. *Interview with Béla Tarr* in *Bomb*, n° 100, New Art Publications, 2007, p. 35.

"I'm always doing social films. I have a social sensibility. [...] I was 22 when I made my first film. I was terribly young and angry [...] And I just wanted to show the real reality. Later on I discovered that the problems are not so simple –not only are there social problems, but problems that are more ontological, and now more cosmic.

But please, don't split my life! Don't say that there was the social period and now it is a more existential one. No, I'm talking always about the same thing. If you want, you can say it's always the same movie, but I'm going deeper, deeper, deeper. This is the difference. Of course, the style is changing, too. [...] You cannot tell the same thing in the same form. The form is always changing, but i'm always thinking about poor people and human society and the human condition, as in my first movie."

Italiques de l'auteur.

remonte à la période mycénienne, arrive à nos jours avec la même signification qu'auparavant, celle de « messenger », et si nous regardons encore *L'Apocalypse* de Jean, nous verrons avec plus de clarté que le rôle et la nature de ces êtres divins est fondamentalement de transmettre un message. Dans sa vision, Jean parle initialement de sept anges avec sept trompettes qui descendent sur terre après l'ouverture des sept sceaux. Ils vont sonner leurs trompettes, un par un, en déclenchant divers cataclysmes : une pluie de feu et sang ; l'effondrement d'une montagne ; l'empoisonnement des eaux ; l'obscurité du soleil ; l'arrivée des sauterelles et le réveil d'Abbadon ; une armée de chevaux qui exsudent les flammes de l'enfer ; un tremblement de terre suivi de l'apparition de l'Arche d'alliance. Ils ne sont pourtant pas les seuls anges de sa révélation, puisque les événements déclenchés seront à leur tour exécutés par d'autres anges qui suivent tous, sans exception, les ordres de Dieu. L'ange est ainsi le messenger de Dieu qui entraîne le Dernier Jugement *et* le commencement d'un nouvel ordre cosmique.

Chez Tarr, comme dans le livre biblique, l'agent révélateur, cet ange, est à l'origine du changement. C'est le mécanisme dont se vaut le cinéaste pour lancer sa vision du monde, c'est la flèche qui trace la voie vers une cible unique, qui nous montre la répétition sans fin. Il arrivera toujours d'imprévu pour transmettre un message qui annonce donc *une fin* – d'un royaume, d'un amour, d'une communauté – tout en nous permettant de voir une réciprocité surprenante entre la totalité et la singularité. Si l'on pense à la Pièce Écossaise comme texte décisif où la prophétie – le Message – fait irruption et à *Macbeth* comme le film où s'impose le plan séquence, regardons maintenant *Sátántangó* comme étape clef du processus évolutif de cette figure, qui traversera toute l'œuvre à venir pour culminer avec le Voisin d'Ohlsdorfer qui frappe à la porte à la recherche de l'eau-de-vie dans *Le Cheval de Turin*. Cette perspective nous met devant une nouvelle question : cet agent révélateur, est-il donc un *prophète* ?

Dans la tradition judéo-chrétienne, berceau de prophètes, on trouve plusieurs passages qui nous aident à cerner les implications de ces personnages. Regardons, par exemple, le Deutéronome, derniers discours de Moïse avant d'ouvrir le chemin au pays de Canaan, où s'établit la nouvelle loi que le peuple libre d'Israël sera tenu de suivre. Ici, nous trouverons l'une des plus anciennes et plus importantes définitions d'un prophète lorsque Dieu donne à Moïse les éléments pour distinguer le « vrai » du « faux » :

« Je leur susciterai du milieu de leurs frères un prophète comme toi [Moïse], je mettrai mes paroles dans sa bouche, et il leur dira tout ce que je lui commanderai. Et si quelqu'un n'écoute pas mes paroles qu'il dira en mon nom, c'est moi qui lui en demanderai compte. Mais le prophète qui aura l'audace de dire en mon nom une parole que je ne lui aurai point commandé de dire, ou qui parlera au nom d'autres dieux, ce prophète-là sera puni de mort. Peut-être diras-tu dans ton cœur : comment connaissons-nous la parole que l'Éternel n'aura point dite ? Quand ce que dira le prophète n'aura pas lieu et n'arrivera pas, ce sera une parole que l'Éternel n'aura point dite. C'est par audace que le prophète l'aura dite : n'aie pas peur de lui. »⁴⁶

Nous voyons ici que la *conditio sine qua non* du prophète réside dans l'accomplissement de ses prédictions et non dans son message. Il ne peut être considéré comme tel qu'au moment où sa prophétie se réalise. Le nom de « prophète » ne vient donc que *a posteriori*. Le cas des Sorcières sera alors exceptionnel chez Béla Tarr puisque c'est le seul où le spectateur est témoin du moment où la prophétie devient réelle, faisant d'elles les seules vraies prophètes de son œuvre. La révélation des Sorcières est la seule qui est non seulement acceptée par les personnages, mais qui est aussi pleinement accomplie. Tout de même, leurs prophéties, qui transmettent les messages de leurs dieux, ne sont pas une prédiction de la « catastrophe », mais la révélation de la fin du royaume de Duncan et, plus tard, celui de Macbeth. Déterminé désormais à transiter un temps après les prophètes, au lieu de créer des personnages mystiques ou illuminés, le réalisateur nous introduit à une force qui opère par-delà bien et mal et se présente comme un messager du Dieu Communiste afin d'inciter un groupe de paysans à le suivre pour bâtir un nouvel avenir socialiste.

Le contexte politique où s'inscrit *Sátántangó* est une référence directe au régime qui dominait la Hongrie des années quatre-vingt : « le communisme des années quatre-vingt n'était pas seulement un régime politique, il avait déjà transformé les vies de plus d'une génération et imprégnait tous les secteurs de la vie collective. En même temps, toutes illusions d'un 'socialisme à visage humain' – selon le slogan des années soixante - étaient depuis longtemps perdues, on s'attendait à la longue et douloureuse agonie non seulement

⁴⁶ Deutéronome 18 : 18-22.

d'un régime politique, mais de tout un univers. C'est la disparition d'un univers calculable, quoique odieux et laid, et non la libération de l'oppression d'une dictature qui domine la réaction des gens de l'Europe de l'Est. C'est l'atmosphère redoutable et dépressive de cette agonie qui se reflète dans ces films. »⁴⁷ Nous parlons donc d'un système tout-puissant qui a envahi la quotidienneté des gens jusqu'à devenir un Dieu. *Sátántangó*, avec sa multiplicité de chemins, nous met devant cette déité qui s'effondre. Le communisme industriel dont nous parle András Kovács, qui façonna le monde en ruines qui sert de paysage à une partie du film, est ici représenté par un Capitaine qui envoie Irimiás, l'ange de l'apocalypse, dans sa dernière mission.

L'histoire racontée dans *Sátántangó*, ce qui nous est dévoilé dans le récit, n'est qu'un prétexte pour affirmer l'importance de la dignité de l'humain. Comme s'il s'agissait d'un laboureur, un berger ou un pêcheur qui continuent leurs vies insouciantes après la mort des dieux, ici les habitants d'une ferme collective vont se disperser dans la contrée pour pouvoir enfin, peut-être un jour, « remuer les pieds dans l'eau chaude » dans le monde après la mort du dieu. Un prétexte donc, un *praetexo*, un « tisser devant ». Comme s'il était un tisserand ou une araignée tisseuse, Béla Tarr se vaut de la « vraie réalité » pour tisser un voile devant ses personnages, un voile qui a comme seule fonction d'être levé pour qu'ils comprennent mieux une partie de leur présent, pour qu'ils voient et acceptent ce qui est devant eux. Le voyeur devient ainsi marcheur, l'homme à la fenêtre devient l'homme qui marche. *Sátántangó* : film-chemin, film-parcours, déploiement du noyau tarrien dans sa plus haute expression, il est le point de condensation le plus élevé de toute son œuvre précédente. Le monde est vide devant nous et il nous faut marcher :

« Tout *Sátántangó* est fait de gens qui marchent sans relâche et nous entraînent avec eux le long des chemins boueux. La noire énergie de la marche, c'est cela qu'il y a d'épique chez Béla Tarr [...] Ses marcheurs sont des évadés. Ils sont en quête de quelque chose qu'ils ne savent pas. L'esprit ralenti par les vapeurs, totalement privés de lucidité, ils sortent du trou comme s'ils avaient le pressentiment qu'il devrait pourtant se trouver quelque part un peu de lumière et que c'est en marchant au hasard mais sans mollir qu'ils pourraient tomber sur elle [...] Béla Tarr n'est pas le cinéaste qui a inventé la marche à pied au cinéma, mais il est

⁴⁷ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p 42.

certainement celui qui a donné à l'image du marcheur toute sa force musicale et poétique [...] L'homme qui marche est le symbole de notre temps présent, son symbole sculptural. L'homme qui marche n'est pas une âme errante, c'est un homme qui fait route vers une flamme qu'il croit avoir vue au loin. »⁴⁸

Le chemin vers *Sátántangó* commence par *Tango de Satan* (1985), premier roman du formidable écrivain hongrois László Krasznahorkai. Le critique littéraire Péter Balassa transmet une copie du manuscrit à Tarr peu après le tournage d'*Almanach d'automne*. Comme frappé par une foudre révélatrice, il fut fasciné par la prose sidérante de l'auteur dès sa première lecture : « c'est un véritable choc pour le cinéaste, qui se rend immédiatement chez László Krasznahorkai pour le convaincre de la nécessité de le porter à l'écran [...] Krasznahorkai est intimement associé par la fabrication du film, entreprise hors norme dont la réalisation s'étendra sur près de neuf années. Car les deux hommes entendent rester fidèles à la structure du texte, dont ils ne retranchent rien, ou presque. Le rapport ainsi établi est de nature matricielle : le roman est un moule qui doit donner forme au film. »⁴⁹ Nous sommes d'ailleurs dans un moment décisif du processus évolutif du jeune réalisateur, de « l'alchimiste », qui après avoir expérimenté avec les plans séquence, cherchait une façon de créer la « vraie réalité » qu'il avait tant envie de montrer : « comment créer le sentiment de réalité dans un pseudo-monde créé artificiellement ? Il était clair pour lui que la composition en continu et le temps devaient jouer un rôle clé à cet égard. Mais, quel devait être le mouvement de la caméra, quel était le temps qui rendait l'image universelle alors que le monde restait très concret ? En d'autres termes : pouvait-on utiliser la gestion du temps de

⁴⁸ BRETON Stéphane. *Op.cit*, pp. 159-161.

⁴⁹ MARGET Damien. *Sátántangó ou les ellipses de la traduction* in Béla Tarr, *de la colère au tourment*, p. 74.

Tarkovsky dans un monde non-naturel qui n'était pas formé artistiquement ? Il était clair que Tarr était à la recherche d'un style plutôt que d'un thème ou d'une histoire. »⁵⁰

La littérature s'avère donc la clé qui ouvre la porte à un nouveau style cinématographique. Comme *La tragédie de Macbeth*, qui impose le plan séquence pour transmettre l'urgence de la pièce, *Tango de Satan* se présente comme la réponse aux inquiétudes « cosmiques » qui commencent à envahir l'esprit du réalisateur. Tarr, qui voulait comprendre la vie de tous les jours et transmettre à l'écran la présence de ses acteurs en tant qu'êtres humains, se rend compte que pour évoquer l'importance de la dignité humaine dans un monde hostile il ne dispose pas d'autre choix que de le construire entièrement, que d'en faire lui-même une version artificielle pour que le spectateur ait le temps de vivre les conditions de ses personnages. Les situations vécues par les protagonistes du roman, étant très proches de celles qu'il présentait dans ses films, s'adaptaient parfaitement à ses préoccupations et la prose hypnotique de l'auteur lui apporta l'élément qui lui manquait pour développer cette nouvelle réalité : la *répétition*.

« La répétition monotone, la réclusion infiniment lente et impitoyable pouvaient soulever même le monde le plus terrestre, le plus usé, le plus extrême et le plus unique en apparence de son unicité, de ses faits historiques et sociaux concrets, et en créer un tout autre monde. C'est ainsi qu'il est devenu possible pour Tarr de ramener sa représentation naturaliste du monde tout en se tenant à la frontière entre l'artificiel et le réel. Sans trop abandonner sa représentation réaliste du monde, sans devoir renoncer à dépeindre la misère et les ruines réelles, il pouvait maintenant montrer que cette misère et ces ruines étaient la réalité d'un pseudo-monde, résultat de la tricherie et de l'escroquerie. La façon dont le monde est

⁵⁰ KOVÁCS András Bálint. *The world according to Béla Tarr*.

<http://www.kinokultura.com/specials/7/kovacs.shtml>

Consulté le 14/05/2020

"How can one create the feeling of reality in an artificially created pseudo-world? It was clear for him that continuous composition and time had to play a key role in this. But what was camera movement to be like, what was the time that made the image universal while the world remained very concrete? In other words: could one use Tarkovski's time management in a non-natural world that was not artistically formed? It was clear that Tarr was looking for a style rather than a theme or story."

construit fait que les gens croient à la rédemption et à l'amour. La confiance est un moyen de rédemption. »⁵¹

En lisant le roman, on s'aperçoit que Krasznahorkai nous présente un monde en processus de création, dynamique, que même s'il est en perturbation permanente, se développe avec chaque phrase et se fait au fur et à mesure qu'il répète inexorablement chaque instant et décrit avec précision les pensées et activités de ses personnages. L'importance de la répétition dans ses œuvres ne peut donc pas être surestimée, il s'agit en effet d'un aspect fondamental non seulement en termes du récit mais surtout au niveau narratif, dans la manière dont les phrases sont construites. Il se vaut de cet élément pour faire comprendre au lecteur que dans cet univers en construction tout est intimement lié, tout ce qui existe est inextricablement associé dans un processus sans début ni fin : les longues marches des protagonistes sont longues parce que la boue est là, laquelle existe à son tour grâce au cheminement des hommes et à la pluie qui tombe, qui oblige également les personnages à porter des manteaux, gants et bonnets pour se protéger des intempéries durant leurs longues marches pour acheter de l'eau-de-vie. Pour que le cycle soit compris il doit forcément être répété une fois et mille fois. Le romancier nous dira à ce sujet :

« La répétition. Il s'agit d'une partie du langage que j'utilise parce que le hongrois est une langue très musicale, mais il y a aussi ici une question très importante : qu'est-ce que cela signifie de répéter quelque chose ? Lorsque j'ai été pour la première fois en Asie de l'Est [...] la seule chose que je pouvais comprendre, ou plutôt deviner, était l'éternité. Il ne s'agit pas d'une idée abstraite, mais d'une réalité quotidienne. J'ai souvent observé les ouvriers qui construisaient les lieux sacrés, les monastères, les églises, dans les régions bouddhistes du Japon et il m'importait de plus en plus de voir comment ils travaillaient, à savoir, pourquoi

⁵¹ *Idem.*

"Monotonous repetition, infinitely slow and ruthless seclusion could raise even the most earthly, most worn down, most extreme, and most unique-seeming world from its uniqueness, from its concrete historical and social facts, and create a whole other world of it. And so it became possible for Tarr to bring back his naturalistic world-portrayal while standing on the borderline between artificiality and reality. Without leaving his realistic portrayal of the world too far behind, without having to give up portraying real misery and ruins, he could now show that this misery and ruins were the reality of a pseudo-world, a result of cheating and conning. The way the world is made makes people believe in redemption and love. Trust is a way to redemption."

est-il si terriblement important qu'un bois, un morceau de bois, soit si lisse, si absolument sans erreurs, j'observais les ouvriers et je ne comprenais pas parce que je pensais que c'était déjà parfait, mais ce n'était pas assez parfait pour lui, j'ai essayé de voir, j'ai essayé de comprendre pourquoi il était si important de faire le même mouvement jusqu'à ce que je comprenne, ou devine, que ce qui se passait avec le bois n'était absolument pas important, la seule chose qui était importante était la répétition du mouvement, et cette perfection du morceau de bois n'était qu'une conséquence de cette répétition, de ce mouvement. En fait, j'ai essayé de comprendre, et peut-être que je pourrais comprendre l'éternité d'une manière très simple, c'est-à-dire en regardant quelqu'un, les ouvriers, la femme, quelque part, qui faisait les mêmes mouvements, absolument les mêmes mouvements, et j'ai commencé à regarder, par exemple, un robinet, comment l'eau du robinet bouge, comment une goutte d'eau quitte le bord du robinet, et ce mouvement éternel m'a conduit à des cascades. »⁵²

Nous centrer sur les événements qui ont lieu dans les films de Tarr et les romans de Krasznahorkai serait donc passer à côté de l'essentiel. Pendant ses années de pèlerinage, l'auteur découvre que le plus important dans la vie est la vie elle-même, la façon dont elle est vécue ; il se rend compte que pour saisir l'éternité il suffit d'observer la répétition qui envahit notre quotidien sans qu'on s'en aperçoive ; il apprend que la perfection, la beauté, le plaisir, ne

⁵² CÁRDENAS Mauro Javier. *Conversations with László Krasznahorkai in Music and Literature*, n° 2, december 2013.

<https://www.musicandliterature.org/features/2013/12/11/a-conversation-with-lszl-krasznahorkai>

"Repetition. This is a part of language that I use because Hungarian is a very musical language, but there is also here a very important issue: What does it mean to repeat something? When I was first in East Asia [...] the only one thing that I could somehow understand, rather, guess at, was eternity. This is not an abstract idea, but this is an everyday reality. Many times I watched workers who built sacred places, monasteries, churches, in the Buddhist areas in Japan and it became more and more important to me to see how they work, namely, why is it so terribly important that a wood, a piece of wood, be so smooth, so absolutely without mistakes, I watched the workers and I didn't understand because I thought that this was already perfect, but this was not perfect enough for him, I tried to see, I tried to understand why it was so important to make the same movement until I understood, or guessed, that it was absolutely not important what happened with the wood, the only thing that was important was the repetition of the movement, and this perfection of the piece of wood was only a consequence of this repetition, of this movement. Actually, I tried to understand, and perhaps I could understand eternity in a very simple way, namely, by watching somebody, the workers, the woman, somewhere, who made the same movements, absolutely the same movements, and I began to watch, for example, a faucet, how the water from the tap moves, how one drop of water leaves the edge of the tap, and this eternal movement led me to waterfalls."

peuvent être que les conséquences de nos propres mouvements au lieu d'être une fin en soi. Comme un ébéniste qui travaille sa matière sans se soucier de la forme finale, qui observe le grain du bois, les copeaux qui tombent avec le tranchant de sa lame et la texture des fibres, Krasznahorkai écrit sur la respiration, l'odeur de la terre ou une araignée qui tisse une toile sous un tabouret. Son livre offre au réalisateur une nouvelle vision du monde : une apocalypse. Chiara Fumigalli a déjà analysé l'élément apocalyptique chez l'écrivain : « les premiers romans et récits brefs de Krasznahorkai sont marqués par des images de destruction et ruine dans lesquels tout se consomme : le monde est menacé par des signes préconisant une catastrophe imminente. Ces images peuvent être définies 'apocalyptiques', si nous attribuons au mot 'Apocalypse' la signification de 'destruction' (acception utilisée plusieurs fois en fonction sociopolitique pour désigner la perception de la fin d'une époque ou de l'effondrement d'une civilisation). En réalité, la première signification d'apocalypse est 'dévoilement' [...] La vérité du monde se manifeste, selon les interprétations judéo-chrétiennes, dans sa consommation. À la différence des apocalypses des autres civilisations, [...] la fin du temps devient [...] le début d'une béatitude éternelle. L'apocalypse dissimule alors un message d'espoir. »⁵³ La lecture de *Tango de Satan* fut de cette manière une rencontre qui apprit à Tarr à observer sa réalité et à voir autrement ce qui avait toujours été devant lui, ce qu'il avait passé sa vie entière à filmer. Lisons un exemple de la prose magnétique de l'auteur. C'est le premier chapitre du roman, le moment où la pluie commence à tomber :

« La pluie qui ruisselait doucement sur le carreau s'infiltra par l'embrasure du haut de la fenêtre avant de glisser jusqu'à la croisée du chambranle et de la margelle en bois, là elle obstrua peu à peu toutes les petites fissures puis, s'étant frayé un chemin jusqu'à l'arête de la margelle, elle se reforma en gouttes qui se mirent à tomber sur les genoux de Futaki, lequel, ne s'apercevant de rien tant il était difficile de revenir de là où son esprit s'était évadé, se mit tranquillement à uriner [...] La pluie, fine jusqu'ici, se mit à tomber à verse, l'eau avait déjà rompu la digue, se déversait sur le sol détrempé et par d'étroites rigoles méandreuses envahissait les terres en aval, il ne voyait plus rien mais il restait sans bouger, les yeux fixés sur le chambranle vermoulu, là où le plâtre s'effritait, et soudain apparut sur la vitre une

⁵³ FUMAGALLI Chiara. *Fins du monde et visions apocalyptiques chez l'écrivain hongrois László Krasznahorkai* in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*, p. 84.

forme aux contours imprécis peu à peu se dessina un visage qu'il ne put identifier que lorsque surgirent deux yeux effrayés : c'était sa propre image altérée, avec stupeur il se reconnut, c'est ainsi que le temps estomperait ses traits, tels qu'ils se déverseraient sur la vitre ; l'image qui s'offrait à lui reflétait une infinie pauvreté, étrangère, où se superposaient en couches égales la honte, la fierté et la peur. Soudain le goût aigre réapparut sur sa langue, il repensa au carillon de l'aurore, au verre, au lit, aux branches d'acacia, au carrelage glacé, il fit une moue de dépit. »⁵⁴

Dans *Sátántangó*, les mots de Krasznahorkai, qui ne font que signaler les instants d'éternité qui composent le monde de tous les jours, se transforment en images en noir et blanc qui pointent, elles aussi, vers ces instants. L'œuvre littéraire se trouve ainsi au centre des préoccupations « cosmiques » du réalisateur. Lorsqu'il y découvre un langage qui lui montre la voie pour transmettre sa vision de la réalité, une vision qui ne cessera jamais d'évoluer et qui à ce moment précis se trouvait en pleine effervescence, rien ne peut l'arrêter dans son chemin créateur.⁵⁵ Mihály Víg, musicien des films de Tarr depuis *Almanach d'automne*, à qui le cinéaste confie d'ailleurs le rôle d'Irimiás, décrira la rencontre des deux hommes comme le début d'une « coopération »⁵⁶ qui se poursuit jusqu'au *Cheval de Turin*. Ils vont dès lors se lancer dans l'entreprise de reconstruire le roman pour le cinéma sans modifier ni sa structure ni son essence, « en respectant scrupuleusement non seulement sa dramaturgie, mais aussi ses espaces, ses durées et ses configurations syntaxiques. »⁵⁷ Tarr dira justement à ce propos : « il faut savoir que c'est son roman, tel quel. Je n'ai rédigé aucun scénario. J'ai utilisé le roman, en le feuilletant, au fur et à mesure. Bien sûr, le roman est dans une autre langue. Il est écrit

⁵⁴ KRASZNAHORKAI László. *Tango de Satan*, Gallimard, 2000, p. 21.

⁵⁵ On pense ici au poète (prophète ?) américain Walt Whitman et sa découverte de l'œuvre de Ralph Waldo Emerson, qui après sa lecture de l'essai *The poet* (1844), où il put enfin « *come to himself* », déclara : « *I was simmering, simmering, simmering; Emerson brought me to a boil.* »

⁵⁶ Cf. CHIFFOLEAU Hubert. *Entretien avec Mihaly Víg, 'ce qu'on ne peut pas dire avec les mots du quotidien, on peut l'exprimer avec la musique'* in *Nunc*, n° 29, p 31.

HC : quelle est selon vous l'influence de Krasznahorkai sur l'évolution du cinéma de Béla Tarr ?

MV : ce n'est pas une influence à proprement parler. C'est une coopération que nous avons développée ensemble.

⁵⁷ MARGUET Damien. *L'or noir du cas Tarr* in *Libération*, 30 novembre 2011.

dans une langue beaucoup plus littéraire qu'il n'était pas possible de transposer très exactement. »⁵⁸

Il ne s'agira donc pas d'une adaptation dans le sens classique du terme, mais plutôt, comme proposé par Damien Marguet, d'une traduction : « le terme d'*adaptation*, qui suppose une conformation du matériau littéraire aux contraintes de médium cinématographique, semble impropre à rendre compte de la relation construite ici entre roman et film. Krasznahorkai et Tarr, attentifs à la lettre du texte, se sont plutôt attachés à organiser la contamination d'un système expressif par un autre, à la recherche d'images à même de traduire à l'écran les formes de l'écrit. »⁵⁹ En conséquence, le film, comme le roman, est constitué de douze chapitres ou épisodes distribués dans deux grandes parties d'environ la même durée et d'un prologue de vaches ajouté par le réalisateur. Chaque partie fonctionne comme un microcosme où la durée, dit volontiers Rancière, sera l'étoffe sensible qui construit tout l'univers : « un film de Béla Tarr, ce sera désormais un assemblage de ces cristaux de temps où se concentre la pression 'cosmique'. 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. »⁶⁰ La manifestation de cette durée implique qu'elle doit être vécue par le spectateur (et le lecteur, si l'on s'aventure à lire les romans de l'auteur), en le mettant ainsi dans la catégorie d'un assistant au passage du temps. Il nous est donc impossible de sortir du temps de chaque plan, nous nous retrouvons comme sidérés, emportés par une vague d'images dotée d'une telle harmonie qu'il est possible de comprendre l'ordre de la scène même si ce que nous voyons n'est que le gros plan d'un bonnet, d'un manteau, ou d'un verre.

Conformément à la structure du tango argentin, avec des pas en avant et en arrière qui suivent des séquences rythmiques répétitives, *Sátántangó* est aussi une danse. Chaque épisode du film reviendra sur les autres, comme le danseur sur ses pas, donnant lieu ainsi à une totalité harmonisée et fluide. Dans son roman, Krasznahorkai se réfère aux chapitres comme « les

⁵⁸ TARR Béla. *Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes* in *Nunc*, n° 29, p. 14.

⁵⁹ MARGUET Damien. *Traductions et métamorphoses* in *Vertigo*, n° 41, p. 111. Italiques dans le texte.

⁶⁰ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit.*, p. 41.

danses », détail qui nous invite à concevoir chaque épisode du film comme un mouvement, ou un pas, dans une lente chorégraphie qui fait six pas en avant et six en arrière. Au long des six premiers nous allons suivre l'impact de l'arrivée de l'ange Irimiás – que tous croyaient mort depuis un an et demi – sur une petite communauté de paysans qui vient de liquider une ferme collective, l'un des derniers bastions des politiques agricoles soviétiques, et se trouve en plein conflit sur la répartition du bénéfice. Les six pas suivants vont nous montrer les *conséquences*, non seulement de la venue de cet homme, mais aussi des actes commis par cette confrérie pendant qu'ils l'attendaient :

« Chacun des chapitres comporte six actions distinctes, dont au moins une coïncide avec une autre, bien qu'ayant lieu dans un chapitre différent. Ce recoupement crée la simultanéité temporelle de plusieurs séquences à la fois, ainsi que la concordance des lieux. Il crée en outre une image mentale d'horlogerie où les rouages sont reliés mécaniquement et ont un point de contact [...] Là, du fait même de la structure, aucune action n'a de priorité sur les autres. On remarque aussi qu'au cours du visionnaire, et donc de façon rétroactive, les séquences s'emboîtent, aspirant le spectateur vers un centre fantomatique. Le public est donc arraché à sa passivité de regarder, en même temps que s'impose à lui la représentation 'flottante' d'une immense toile d'araignée. »⁶¹

Comme tous les projets de Béla Tarr, la production de *Sátántangó* fut extrêmement compliquée. Dans ce cas précis, ce fut la situation politique en Hongrie à la fin des années 1980 qui obligea à l'équipe Tarr-Krasznahorkai à reporter la réalisation du film qui, avec sa durée imposante, prévue déjà au-delà de six heures, était devenu irréalisable. Plus de vingt ans après, dans un interview avec Fergus Daly et Maximilian Le Cain, le cinéaste revient sur cette époque :

« Nous avons lu [le] manuscrit et nous avons immédiatement décidé que nous aimerions faire *Sátántangó* [...] À l'époque [...] nous n'avons pas pu le faire en raison de problèmes politiques. Nous avions un studio indépendant où quelques cinéastes collaboraient mais

⁶¹ LENGYEL David. *Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques in Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*. L'Harmattan – Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2013, p. 62.

qui a été fermé par le gouvernement hongrois. C'était à la fin de l'année 1985. Après cela, nous n'avions plus aucune chance de travailler en Hongrie. Nous n'avons donc pas pu faire *Sátántangó* mais nous avons trouvé un petit studio qui faisait exclusivement des spots publicitaires. Nous avons dit que nous aimerions faire un petit film, pas aussi long que *Sátántangó*. Nous avons appelé notre écrivain et lui avons dit : 'maintenant *Sátántangó* n'existe plus, nous ne pouvons pas le faire, mais nous avons une autre idée, celle d'une fille qui se trouve dans un bar et où il se passe des choses sales – venez travailler avec nous à nouveau. Mais pas sur votre histoire, sur notre idée.' C'est devenu *Damnation*, que nous avons fait dans le petit studio de publicité et qui a été un grand succès. Puis nous avons quitté la Hongrie pour Berlin et nous avons vécu à Berlin-Ouest, puis le Mur est tombé. Quelqu'un nous a invités à revenir en Hongrie et nous avons dit : 'd'accord, nous retournerons en Hongrie si le nouveau gouvernement hongrois nous donne de l'argent pour faire *Sátántangó*.' Et dix ans après y avoir pensé pour la première fois, nous avons finalement fait *Sátántangó*. »⁶²

Tango de Satan enfante ainsi deux films : c'est à partir de cette pause dans le développement de *Sátántangó* que Tarr et Krasznahorkai, avec Agnès Hranitzky et pour la première fois avec Gyula Pauer et Mihály Víg, se mettent à travailler sur *Damnation*. Il s'agit d'un précédent important. Après *Almanach d'automne* – drame à huis clos qui suit un dispositif plutôt théâtral où Tarr s'aventure de nouveau dans la couleur pour en faire son film le plus « artificiel » – le cinéaste revient au noir et blanc, travaillé jusqu'à maintenant uniquement dans *Le nid familial* et *Rapports préfabriqués*, pour réaliser, pour la première fois

⁶² DALY Fergus ; CAIN Maximilian LE. *Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr*, February 2011.

<http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/> Consulté le 08/05/2020.

"We read [the] manuscript and we decided immediately we would like to make *Sátántangó* [...] At that time [...] we couldn't do it because there were political problems and we had a studio where some filmmakers worked together and it was very independent – but it was closed by the Hungarian government. It was the end of 1985. And afterwards there was no chance of us working in Hungary anymore. So we couldn't do *Sátántangó* but we found a small publicity studio which just made some commercials. And we said we would like to make a small movie, not one as long as *Sátántangó*. And we called our writer and said 'now *Sátántangó* is gone, we can't do it, but we have another idea about a girl who is in this bar and some dirty things happen – please come and work with us again. But not on your story, on our idea.' And that became *Damnation*, which we did in the small publicity studio and which was a big success. Then we left Hungary for Berlin and we lived in West Berlin and then the Wall came down. Somebody invited us back to Hungary and we said 'okay, we'll go back to Hungary if the new Hungarian government gives us money to do *Sátántangó*. And ten years after we first thought of it we finally did *Sátántangó*."

dans ce format, les longs plans séquence soigneusement élaborés qui le rendront célèbre. *Damnation* est la matérialisation d'une nouvelle manière de faire du cinéma, fruit de sa rencontre avec *La tragédie de Macbeth* durant ses années à l'école et avec *Tango de Satan* en 1985. Nous avons ici un film qui, au lieu de couper sa carrière en deux, intègre ses préoccupations intellectuelles et esthétiques dans une série de blocs temporels qu'il va ciseler comme un sculpteur sur du marbre : « c'est à ce moment-là que j'ai commencé à voir autrement le cinéma, dit Tarr. Pour moi, [*Damnation*] est un film paysage [...] C'est avec ce film que je me suis rendu compte que l'histoire à raconter n'avait vraiment plus aucun intérêt. J'ai pu filmer un mur comme le ferait un peintre. Dans une scène qui se déroule, ce qui m'intéresse, c'est la pluie qui tombe, l'attente de l'événement le plus banal. Je pense que dans ce film l'histoire pourrait être racontée en à peine vingt minutes. Pour moi l'important c'est le temps, le ciel, les grues, les engins mécaniques d'un chantier, le regard. »⁶³

Dans ce film, outre l'évolution visuelle, on peut constater une expérimentation avec les dialogues qui, plus poétiques et moins improvisés, seront utilisés comme contrepoint et contraste avec l'environnement décadent et délabré où se déroule l'histoire. Comme évoqué plus haut, *Damnation* marque la première collaboration avec le musicien Mihály Víg, qui compose toutes les pièces sonores, et avec l'artiste Gyula Pauer qui, en tant que chef décorateur, entreprend avec Tarr un long voyage de repérages. Ils vont traverser tout le pays à la recherche des lieux parfaits : ils parcoururent des bars, des bistrotts et des mines ; ils parlèrent avec les gens, prirent des verres avec eux et écoutèrent leurs histoires ; ils menèrent des recherches sur les raisons qui ont entraîné la détérioration des endroits qui autrefois furent sans doute source de fierté. Pauer nous dit sur cette expérience :

« Nous nous sommes promenés dans tous les villages et villes de mineurs du pays. Nous étions à la recherche d'un environnement industriel qui portait l'empreinte claire et irréfutable d'une lente destruction et décomposition. Ce qui était autrefois destiné à une croissance et une multiplication dynamiques, ce qui portait encore le signe d'un avenir plus beau et plus riche, mais qui se trouvait maintenant dans un état infiniment délabré, ne montrait que la mort de ces vieilles illusions. Nous avons repéré de nombreux endroits de ce genre dans tout le pays. Les rêves d'industrialisation triomphante, qui dataient de

⁶³ BRETON Émile. *Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir* in *Vertigo*, n° 41, p. 100.

plusieurs décennies, sont devenus des bidonvilles où les gens survivent à peine [...] En même temps, notre but en trouvant ces endroits n'était pas de présenter un diagnostic de certaines zones dévastées du pays. Le film ne fait pas d'allusion spécifique à un temps ou un lieu. Nous avons délibérément évité de montrer tout signe de politique et d'économie réelles concernant cet environnement. Nous avons créé les lieux pour ce qu'ils reflètent la fin d'une ère mondiale, l'état du dernier moment avant la disparition définitive. Les sites sont réels, mais nous avons tourné le film dans des endroits très différents. Parfois, nous n'avons enregistré qu'une scène de rue, parfois qu'un mur de maison, et nous avons même une maison dans le film dont l'extérieur se trouve à Budapest, l'intérieur à Ajka et la boutique voisine à Pécs. Le monde du film est donc constitué d'éléments réels, qui ne créent toutefois pas un espace réel. »⁶⁴

En tout, la ville de *Damnation* est composée de plus de sept villes hongroises différentes. Certes, elle porte les cicatrices et distinctions de la Hongrie communiste, mais à travers cet amalgame de lieux divers Tarr et Pauer en font une ville universelle, qui pourrait parfaitement appartenir à n'importe quelle république survivante de la chute d'un régime. Cette apparente contradiction entre la quête pour montrer la « vraie réalité » en créant un monde qui n'existe pas en dehors de la fiction implique que pour Tarr la « réalité » n'est pas forcément un synonyme d'existence physique. Son évolution le mène à découvrir qu'une telle chose que la « vraie réalité » n'existe pas. Il n'existe que le sentir, absolu uniquement dans sa pluralité de significations, et les conséquences de la répétition. Afin de transmettre ce sentiment, le cinéaste se rend compte qu'il lui faut nécessairement un appareil en mouvement permanent

⁶⁴ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit.*

"We wandered through all the miners' villages and towns in the country. We were looking for an industrial environment that bore the clear and irrefutable imprint of slow destruction and decomposition. What was once meant for dynamic growth and multiplication, what still bore the sign of a nicer and richer future, but was now in an infinitely run-down state, showed only the death of such old illusions. We found numerous such places all over the country. Decades-old dreams of triumphant industrialisation are now slums, where people can barely survive [...] At the same time, our purpose in finding these places was not to present a diagnosis of certain devastated areas of the country. The film does not allude specifically to time and place. We deliberately avoided showing any signs of actual politics and economics in regard to this environment. We created the locations in such a way that they reflected the endgame of a world-era, the state of the last moment before final disappearance. The sites are real, but we shot the film in very different locations. Sometimes we only recorded a street scene; sometimes only a house-wall; and we even have a house in the film with an exterior that is in Budapest, an interior in Ajka, and a next-door shop in Pécs. So the film's world consists of real elements, which, however, do not create a real space."

pour faire en sorte que les compositions se fondent les unes dans les autres : « si l'on veut brièvement résumer pourquoi il avait besoin de plans séquence et de mouvements de caméra continus, on peut dire qu'il voulait dépeindre un processus cyclique capable de revenir sur lui-même tout en créant l'illusion d'avancer. Voici ce que la chorégraphie du mouvement de caméra devait exprimer. »⁶⁵

Par conséquent, le spectateur judicieux pourra voir dans la séquence inaugurale de *Damnation* – plan séquence de quatre minutes – un point de condensation de la poétique du réalisateur. Un plan fixe d'une minute nous met devant un vaste paysage désolé – une grisaille tenace et un horizon qui s'étend à l'infini dominant sur une large esplanade où une colline s'élève en opposition à un groupe de pylônes d'une ligne à haute tension – avant de devenir un lent travelling optique alors qu'un ensemble de bennes transporte une charge de minéraux dans les airs. Le zoom arrière sera ensuite accompagné d'un travelling mécanique qui révèle le cadre d'une fenêtre suivi de la silhouette d'un homme fumant une cigarette et observant la scène. Le bruit crépitant des machines – engins, poulies et pignons – accompagne la vue de cette terre stérile sur laquelle le ciel menaçant annonce l'orage inévitable. Cet homme c'est Karrer et cette ville industrielle c'est le lieu que le cinéaste va filmer avec le même soin d'un paysagiste qui peint un tableau.



Fig. 2.1. Plan d'ouverture. Karrer regarde les bennes de charbon par la fenêtre – *Damnation*.

⁶⁵ *Idem*.

"If we want briefly to summarize why he needed long takes and continuous camera-movement, we can say he wanted to depict a cyclical process returning to itself while having to create the illusion of moving forward. This is what the choreography of the camera-movement had to express."

C'est dans ce premier plan que toutes les expériences que Tarr a accumulées durant ses dix ans de carrière convergent pour inaugurer ce nouveau style visuel et lyrique, où le langage cinématographique de ses premières années, marqué par la docufiction, continue à se transformer pour lui permettre d'aborder maintenant les mêmes problèmes à partir d'un point de vue plus « cosmique ». Plus intéressé par les conflits humains que par la réalité sociale et politique – qu'il utilise plutôt comme paysage ou contexte de ses films – Tarr se concentre non sur les événements qui affectent la réalité de ses personnages, mais sur l'effet que ceux-ci ont sur eux. En conséquence, décrit par Rancière comme le « film charnière » de son œuvre, *Damnation* nous ouvre la porte à un monde où le cosmique régit tous les aspects qui s'y déroulent, où la singularité s'inscrit dans la totalité, où l'individu s'incorpore au cosmos pour devenir un microcosme. Comme *La tragédie de Macbeth* et *Tango de Satan*, *Damnation* est une histoire de trahison, d'une tromperie déguisée en promesse, où l'espoir d'une vie meilleure loin de la pluie incessante qui s'installe désormais dans l'univers du réalisateur – une pluie sale et orageuse qui transforme la terre en boue et rend la vie plus difficile – sera l'élan principal des personnages.

Dans un des premiers articles publiés en France sur l'œuvre de Tarr, Stéphane Bouquet nous signalait déjà très explicitement quels sont les principes qui opèrent dans ce cinéma et qui vont éventuellement régir l'œuvre à venir : « Béla Tarr a désormais renoncé à raconter des histoires. Cela n'a aucun sens. Il s'agit seulement d'accompagner les choses jusqu'à leur achèvement et à un moment quelconque, ce qu'on attendait arrive, le bal est fini, le désordre de l'après-fête règne. Jusqu'où faire tourner la séquence ? Jusqu'à la fin logique des choses [...] N'attendant rien qu'une fin qui arrivera quand elle pourra, étant délesté de tout souci de causalité, il [le spectateur] se satisfait de la force du présent, de la présence plutôt, il baigne dans le plaisir de l'immanence. La caméra tourne-t-elle autour d'une femme qui chante un chant si triste et lent, ô faites que cela dure longtemps encore. »⁶⁶

L'histoire de *Damnation* sera donc très simple et, comme indiqué par Tarr, elle aurait pu être racontée en une demi-heure : un après-midi pluvieux, lorsqu'il noie ses tristesses dans un bar du village après se faire rejeter par la femme qu'il croit aimer, Karrer reçoit une

⁶⁶ BOUQUET Stéphane. *Le splendeur de Béla Tarr* in *Cahiers du cinéma* n°510, Février 1997, p. 58.

proposition alléchante : une mission de trois jours où il doit se rendre à un village voisin pour faire passer une marchandise d'origine douteuse en échange d'une belle commission. Après réflexion il décide de décliner l'offre – ce qui le motive n'est pas l'argent – tout en ayant déjà un candidat en tête : le mari de la femme qu'il convoite, la chanteuse du *Titanik bar*. Imaginant que pendant les trois jours d'absence du mari il pourra retrouver sa place au lit de la chanteuse, en attendant d'ailleurs que ce dernier sera arrêté dans sa mission, il compte définitivement gagner le cœur de cette femme qui, pense-t-il, donne du sens à sa vie. C'est le début d'un sale jeu où tout le monde trahira tout le monde. Il ne s'agira donc que de savoir qui deviendra le bouc émissaire.

Karrer aura pourtant une vision de tous les malheurs que sa conspiration entraînera tant pour lui que pour les autres. L'apocalypse du film vient ainsi de la main de sa confidente : la Dame du Vestiaire du *Titanik bar*, interprétée par Hédi Temessy, qui, comme les Sorcières de *La tragédie de Macbeth*, fera trois apparitions pour donner à Karrer une vision de son présent et le prévenir de sa perte inévitable. Comme Macbeth devant les Sœurs, il écoute avec attention ses messages, où elle lui prévient sur la fin qui l'attend s'il continue dans sa poursuite de la chanteuse. Elle se manifeste parmi le brouillard et les chiens errants pour lui citer un passage du *Livre d'Ézéchiel* [fig. 1.1.] qui commence par une évocation de la fin : « voici la fin ! La fin vient sur les quatre extrémités du pays ! Maintenant la fin vient sur toi ; J'enverrai ma colère contre toi »⁶⁷. Avec ce passage, où YHVH informe le prophète Ézéchiel sur le sort du peuple de Jérusalem et où l'on trouve une description de Sa rage en beau détail, la Dame du Vestiaire essaie de l'avertir de son sort lorsqu'il a toujours l'opportunité de lâcher l'affaire. Cependant, Karrer est incapable de s'empêcher de suivre ses pulsions et il ne pourra que continuer son chemin et aller jusqu'au bout.

La Dame du Vestiaire n'est pourtant pas une prophétesse – Tarr ne s'intéresse pas à nous montrer si ses prophéties s'avèrent réelles – elle ne fait que dévoiler le présent et montrer au protagoniste ce qui est déjà devant lui. Cela devient encore plus évident dans la grande scène du bal, où elle l'incite à danser pour oublier ses problèmes : « Danse ! Bras, jambes, bassins et épaules parfaitement synchronisés ! [...] Le mouvement, ce regard qui porte le danseur au-delà des problèmes de ce monde [...] Crois-moi, rien de tel que de trouver quelqu'un lorsque

⁶⁷ *Livre d'Ézéchiel* 7: 2-3.

la musique réchauffe les cœurs. Deux mains qui s'étreignent, tes pas qui anticipent ceux de l'autre et enchaîner ainsi, sans inquiétude. On croirait qu'ils s'envolent. Qui sait. Peut-être volent-ils. » Elle sait que c'est seulement dans la danse, remède universel du Zarathoustra nietzschéen, qu'il pourrait trouver un peu de paix, un peu d'oubli, mais Karrer ne s'intéresse pas à oublier non plus.

Comme annoncé dès le début, tout finira mal pour lui : le mari de la chanteuse réussit à ramener la marchandise au trafiquant, le patron du bistrot, que la chanteuse va remercier à son tour avec un moment de plaisir qu'elle nie à Karrer. Par la suite, au lieu de danser, il dénoncera toute l'affaire au commissariat de police, revenant ainsi sur une des phrases les plus célèbres du film : « toutes les histoires sont des histoires de désintégration ». Désespéré, accablé par une situation encore pire que celle du début, le protagoniste de *Damnation* se désintègre lui aussi : il entreprend une marche sous la pluie qui le mène à une confrontation avec sa propre humanité lorsqu'il finit par se battre avec les chiens errants qui peuplent les rues de la ville. Comme s'il faisait écho aux mots de son personnage, Béla Tarr nous montre ici la façon dont les choses se désintègrent, il construit un monde qui s'effondre progressivement, mais c'est précisément pour cela que la pluie est là : elle effacera les traces de tout pour lui permettre, après l'orage, de continuer.



Fig. 2.2. La fin de Karrer — *Damnation*.

Ce long-métrage sera le premier grand succès de Tarr : « le film fascine, surprend. C'est un tournant dans l'œuvre du cinéaste, et l'ouverture à une esthétique inédite, sans racines apparentes dans le cinéma hongrois, dont la projection de *Crepuscule* (György Fehér), deux ans plus tard, confirmera qu'elle n'est pas un geste isolé, ni le geste d'un isolé. »⁶⁸ Cependant, le spectateur qui sort de *Damnation* pourrait se demander : une telle morosité, comment peut-elle faire partie d'une œuvre qui dit vouloir mettre en avant la « dignité humaine » ? Cette même question a été posée directement au cinéaste maintes fois et sous plusieurs formulations. En 2011, par exemple, lors d'une rencontre après la projection du *Cheval de Turin*, une personne du public lui demande : « pourquoi faites-vous des films si pessimistes ? » Ce à quoi le réalisateur répond avec sa parcimonie caractéristique : « dites-moi, après avoir vu le film, vous vous sentez plus fort, ou plus faible ? » La réponse du spectateur fut : « plus fort ». « Merci beaucoup, vous avez répondu votre propre question. »⁶⁹ Pourquoi alors un monde qui est si souvent cruel et hostile insiste-t-il dans sa propre beauté ? Pourquoi faut-il une apocalypse pour que le monde révèle sa véritable nature ? Nous ne pouvons que spéculer à ce propos et imaginer que pour Tarr il y a dans la souffrance humaine un feu purificateur qui nous aide à nous rencontrer avec la splendeur du monde, qui explose devant nous. La force qui émane de ce cinéma est ce qui nous incite à continuer à le regarder, tout comme ses personnages continuent simplement à vivre en attendant la répétition du lendemain.

Si dans *Tango de Satan* chaque chapitre est une seule et extrêmement longue phrase, un bloc de texte sans divisions, *Sátántangó* reprend le style développé dans *Damnation* pour développer une structure analogue au milieu cinématographique. La critique parle fondamentalement d'une prépondérance de plans séquence, mais cela va beaucoup plus loin.

⁶⁸ JEANCOLAS Jean-Pierre. *L'œil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest 1963-2000*. Edition Magyar Filmunio, 2001, p. 294.

⁶⁹ Conversation citée par András Bálint Kovács in *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*, p. 165. "Most viewers of the Tarr films find these films 'depressing' and 'negative'. In 2011 on the occasion of a screening of *The Turin Horse* for the participants of a conference, someone from the audience asked the usual question : '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.'"

Pour traduire à l'écran l'effet hypnotisant de la prose poétique de Krasznahorkai, le cinéaste crée des blocs de temps. Jean-Pierre Jeancolas, historien du cinéma, utilise ce terme à propos de Béla Tarr dans son livre *L'œil hongrois* : « on a dit 'plan-séquence'. Il serait peut-être plus judicieux, pour faire la différence avec les plans séquence chez Welles ou Rossellini décrits par André Bazin, d'employer le terme de plan bloc, et ce qui 'fait bloc' dans le plan en question est moins la scène saisie par une caméra souvent en mouvement (pas toujours), qu'un morceau de temps, cubique et compact comme un pavé, incompressible, irrécusable. Ces blocs de temps denses faits d'images et de sons distendus au point de cirer un malaise et une jubilation chez le spectateur sont les matériaux de base de chacun de ses films. »⁷⁰ Cette idée a été reprise et retravaillée par Rancière dans son plus récent article dédié au cinéaste : « si les images de Béla Tarr sont des 'blocs de temps', elles ne sont pas des images-cristal au sens de Deleuze : des images émancipées du mouvement et émergeant du vide en connectant l'actuel et le virtuel, le passé et le présent, le réel et l'imaginaire. Les blocs de temps de Béla Tarr construisent le temps comme expérience vécue de la possibilité ou de l'impossibilité du mouvement. »⁷¹ Les six premiers blocs nous montreront ainsi la façon dont tous les habitants de l'exploitation apprennent qu'Irimiás, l'Ange de l'Apocalypse, vient les voir : comment apprennent-ils la nouvelle et quelles seront leurs diverses réactions. Certains d'entre eux décident de le suivre ; certains vont enfin avoir le courage de tracer leur propre chemin ; d'autres vont mourir ; d'autres vont s'enfermer à la maison pour réécrire l'histoire du monde en attendant la fin.

Rien de nouveau sous le soleil

Sátántangó commence par une évocation de la terre. À manière de prologue, Béla Tarr se sert d'un plan séquence de neuf minutes pour nous présenter l'endroit où se déroule l'intrigue du film. Nous entendons le sifflement du vent et le son d'une cloche lointaine pendant que la

⁷⁰ JEANCOLAS Jean-Pierre. *Op.cit*, p. 298.

⁷¹ RANCIÈRE Jacques. *Poétique et politique dans la fiction* in *Béla Tarr, de la colère au tourment*, p. 144.

caméra nous fait suivre un troupeau de vaches qui sort d'une étable. Cela sent la pluie et la terre humide commence à se transformer en boue par les pas des animaux qui remuent le sol. Les vaches sortent une par une et marchent lentement, d'un pas pesant, comme si elles venaient d'être libérées, comme si elles exploraient pour la première fois un terrain maintenant abandonné et qui leur était interdit autrefois. En s'éloignant de ce hangar elles mugissent, copulent et sautent, tandis que la caméra pivote lentement à gauche pour s'attarder dans leur départ. Comme guidés par le troupeau, nous voyons un groupe de maisons délabrées et les pylônes d'une ligne à haute tension qui s'étend infiniment avant de partir dans un travelling latéral, de droite à gauche, qui nous dévoile les murs lépreux des bâtiments, les latrines sans portes et la grisaille d'un ciel menaçant.



Fig. 2.3. Plan d'ouverture, neuf minutes de vaches – *Sátántangó*.

Nous sommes devant la seule séquence du film qui n'a pas de contrepartie littéraire. C'est ici, dans ce bloc de temps, que Tarr condense la totalité du texte de Krasznahorkai pour nous montrer que dans le « temps d'après les histoires » ce n'est pas dans le récit que nous devons centrer notre attention, mais plutôt dans les menus détails qui composent le monde. Le magnifique travail sonore, qui dans ce prologue met en avant le vent glacial, la qualité du

sol et l'excitation des vaches qui se promènent partout dans l'exploitation, sera un aspect fondamental pour mieux comprendre son œuvre à venir : il nous fera sentir, plus que toute autre chose, la férocité des éléments, les forces de la nature que tous les personnages devront affronter. Il trace ainsi les lignes qui composent le paysage de *Sátántangó* et profite de la route parcourue par les animaux pour montrer au spectateur le milieu où il fera pousser ses personnages.

Nous apprendrons par la suite que ce bétail n'est autre chose que le dernier bien d'une coopérative agricole qui vient d'être liquidée, le capital économique des derniers habitants d'un collectif qui a perdu tout espoir en le travail. La dispersion des vaches dans la grande plaine apparaît ici comme un présage du sort des habitants de cette ferme, qui ne pourront pas se servir de l'argent de la vente pour quitter la contrée hostile et devront l'utiliser pour racheter leur conscience après une nuit d'excès. Le travelling latéral qui nous fait découvrir les lieux se termine avec un plan fixe de près de deux minutes, où nous assistons au départ des animaux qui disparaissent derrière les maisons et s'enfoncent dans l'inconnu. À ce point, un fondu au noir nous introduit à la voix *off* d'un narrateur : « 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, 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. » La terre qui coupera la ferme de la ville est la même terre qui, autrefois, a servi de soutien aux personnages du film, une terre oubliée qui faute d'être travaillée est devenue ce dont les paysans veulent se débarrasser, une terre qui ne sera plus jamais labourée mais sur laquelle se construit une satire qui prend pour cible les manières paternalistes des anciennes démocraties populaires de l'Europe centrale⁷², un film « entièrement matérialiste sur l'histoire dont hérite la Hongrie des années 1990. »⁷³

Le bonheur est donc parti avec les vaches. Un homme se réveille d'une sieste par le son des cloches lointaines après avoir passé le matin dans le lit d'une femme, il regarde par la fenêtre et revient s'allonger auprès d'elle. Comme au début de *Damnation*, le premier chapitre

⁷² Cf. LENGYEL David. *De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr* in *Métaphores et cultures en mots et en images*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 274.

⁷³ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr : le travail du temps. À propos de Sátántangó* in *Cahiers du cinéma*, n° 591, p. 80.

de *Sátántangó* commence par la silhouette d'un homme de dos qui regarde dehors : un plan fixe progressivement éclairé émerge du fondu au noir de la séquence précédente pour nous dévoiler une cuisine avec une grande fenêtre au centre contre laquelle se trouve une table recouverte d'une nappe en plastique accompagnée de deux tabourets, une armoire à gauche et un petit réfrigérateur à droite. C'est le foyer Schmidt. Ici, contrairement au plan d'ouverture de *Damnation*, c'est l'homme à la fenêtre qui entre dans l'espace pour regarder vers l'extérieur. Il semble perturbé par ce qu'il voit ou entend et sort du cadre pour laisser le spectateur contempler la scène. On entend sa voix hors-champ : « je prends ma part et je m'en vais ce soir ». Cet homme est Futaki. Un nouveau plan fixe nous montre le côté droit de la cuisine : une autre table avec ses tabourets et une bassine remplie d'eau laissée par terre, sur le carrelage crasseux. La caméra restera fixée sur la composition pour nous permettre d'observer ces objets, presque insouciant de la femme au lit qui entre dans le champ pour se laver. Elle ira ensuite s'asseoir devant la fenêtre pour raconter à Futaki un cauchemar qu'elle a fait [fig. 2.4] : « j'étais assise dans la chambre, j'ai regardé à travers les rideaux. Je n'ai vu que son dos, il allait vers la porte, il était mal rasé et ses yeux étaient des billes de verre. J'ai voulu crier, mais je n'ai pas pu... » ; cette femme est Madame Schmidt. Leur conversation est interrompue par un bruit des pas, quelqu'un approche, c'est Schmidt qui arrive d'imprévu avec des nouvelles pour sa femme : « commence à tout emballer, on s'en va ce soir ».

Nous allons rapidement découvrir que Schmidt et Kráner, qui organisèrent la liquidation de la ferme, avaient l'intention de voler l'argent de la coopérative et partir le soir même pour acheter une nouvelle vie. Découvert par Futaki, qu'on vit s'échapper au moment précis, Schmidt lui propose de partager l'argent à trois et d'oublier le reste des copropriétaires. Un gros plan des visages des deux hommes, qui se parlent face à face, deviendra un travelling latéral qui, de gauche à droite, traverse la totalité de la maison tandis qu'ils continuent à parler [fig. 2.5]. À travers le voile des fenêtres et les vitres tâchées, nous verrons les autres constructions de l'exploitation jusqu'à arriver à l'extérieur où un marcheur solitaire traverse la route fangeuse sous la pluie torrentielle qui commence à tomber [fig. 2.15]. Le mouvement est accompagné de la première composition musicale du film, un accordéon qui estompe lentement les voix des personnages pour en faire un simple murmure. Peu importe ce qu'ils

disent, le réalisateur veut qu'on observe ce qui entoure la vie de ces hommes, le monde qu'ils habitent et la pluie qui tombe.



Fig. 2.4. Futaki est réveillé par le son des cloches ; Madame Schmidt raconte son rêve – *Sátántangó*.



Fig. 2.5. Travelling latéral, Futaki et Schmidt discutent que faire avec l'argent – *Sátántangó*.

De retour à l'intérieur, la notion du temps commence à s'effacer. Futaki, Schmidt et Madame Schmidt sont dans l'attente de quelque chose, peut-être de la tombée de la nuit qui donnera lieu à leur toute nouvelle vie, peut-être de l'arrivée de Kráner avec leur partie de l'argent, ou peut-être qu'ils attendent, tout simplement, comme le spectateur, que le temps passe. Les très lents mouvements de la caméra et le bruit répétitif de la pluie sur la terre et les tuiles créent l'illusion d'un temps statique, sans commencement ni fin. Comme la phrase lapidaire de Karrer dans *Damnation*, « je ne m'accroche à rien, mais tout s'accroche à moi », la caméra ne suit jamais les personnages, ce sont eux qui s'accrochent à elle : ils sortent et entrent du cadre pendant qu'elle demeure immobile, fixée sur les fenêtres, les portes et les murs, comme si elle avait toujours été ici, depuis le début des temps comme un œil sans paupière ; comme si elle n'était qu'un témoin de la vie du Grand Alföld. Pendant que les trois conspirateurs rêvent de quoi faire avec leurs sous mal acquis, la caméra les exclut de la scène avec un nouveau travelling optique : en s'approchant de la table devant la fenêtre, avec un cadre de plus en plus serré, elle oublie les hommes pour se fixer sur une mouche qui survole des boîtes de médicaments et sur les gouttes qui s'écrasent contre les vitres embuées.

La nuit est tombée. Le trio est déterminé à partager l'argent entre eux et oublier leurs confrères. Madame Schmidt prend une lampe de poche pour illuminer la table où le butin sera strictement compté. Un tic-tac dissonant envahit la séquence : la trotteuse de l'horloge sonne comme un métronome endiablé pour déterminer le rythme des mouvements de l'appareil. La caméra commence son inexorable rotation : tic-tac, elle prend le visage de Futaki qui attend avec impatience ses forints pour passer ensuite derrière son épaule, tic-tac, et nous montrer le couple placé devant lui qui le regarde malicieusement, tic-tac, avant de descendre aux mains de Schmidt qui sort la liasse de billets, tic-tac, pour revenir enfin sur leurs expressions faciales. Quelqu'un frappe à la porte. Madame Schmidt va ouvrir en fermant la porte de la cuisine derrière elle tandis que la caméra y reste en attendant son retour. Le bruit de l'horloge métronomique se confond avec celui de la pluie. Elle revient enfin, ses yeux illuminés, grands ouverts : c'était Madame Halics, elle a perdu la tête, elle dit qu'Irimiás et Petrina sont sur le chemin de la ferme, que Kelemen, le contrôleur de la ville, les a vus entrer dans un bar et qu'ils sont peut-être déjà arrivés à l'auberge. La stupéfaction de Madame Schmidt, la peur de Schmidt et les mots divinatoires de Futaki nous permettront d'entrevoir déjà qui est cet Irimiás : « tout va rentrer dans l'ordre, vous verrez. Irimiás est un vrai sorcier. Même avec de la bouse de vaches il pourrait bâtir des châteaux. On ne peut pas échapper à Irimiás. » Pour utiliser les mots de Jonathan Romney, « Irimiás (interprété comme une figure mercuriale et charismatique [...]) est à la fois un Lucifer et un Jésus, et il semble égal au vent, comme si c'était son héraut naturel. »⁷⁴

Irimiás : son prénom évoque d'emblée les prophètes de l'Ancien Testament Isaïe et Jérémie (Isaiás et Jeremiás en hongrois), considérés avec Ézéchiël comme les trois Grands Prophètes du groupe des Derniers Prophètes. Le *Livre d'Isaïe*, appelé parfois le « Cinquième Évangile », raconte l'histoire de la prophétie que YHVH dévoile à Isaïe, qui entreprend ensuite la mission de transmettre au peuple juif les avertissements de l'Éternel. Concerné par la viabilité d'une nation juive, le prophète prévoit la destruction de Jérusalem, qui devra être purifiée du mal avant de devenir le centre du royaume de Dieu : « oui, pour le Seigneur de

⁷⁴ ROMNEY Jonathan. *Béla Tarr in Exile Cinema: filmmakers at work beyond Hollywood*, edited by Michael Atkinson, State University of New York Press, New York, 2008, p. 76.
"Irimiás (played as a mercurial, charismatic figure [...]) is at once a Lucifer and a Jesus, and he seems equal to the wind, as if it were his natural harbinger."

l'univers, il y aura un jour contre tout orgueil et toute prétention, contre tout ce qui s'élève et sera abaissé, contre tous les cèdres du Liban, prétentieux et altiers, contre tous les chênes du Bashane, contre toute haute montagne, et toute colline élevée, contre toutes les tours arrogantes, et tout rempart fortifié, contre tout vaisseau de Tarsis, et tout navire de grand prix. »⁷⁵ De l'autre côté, Jérémie, auteur du *Livre de Jérémie*, du *Livre des Lamentations*, et du *Livre des Rois*, annonce l'arrivée des chaldéens et prédit également la destruction de Jérusalem, dévastation qui l'inspire à écrire ses Lamentations. À travers ses écrits il incarne la souffrance des êtres humains lorsque Dieu fait irruption dans leurs vies :

« Seigneur, toi qui sais, souviens-toi de moi et visite-moi ! Venge-moi de mes persécuteurs, ne me rends pas victime de la lenteur de ta colère ! Tu le sais : à cause de toi je supporte l'insulte. Quand je rencontrais tes paroles, je les dévorais ; elles faisaient ma joie, les délices de mon cœur, parce que ton nom était invoqué sur moi, Seigneur, Dieu de l'univers. Jamais je ne me suis assis dans le cercle des moqueurs pour m'y divertir ; sous le poids de ta main, je me suis assis à l'écart, parce que tu m'as rempli d'indignation. Pourquoi ma souffrance est-elle sans fin, ma blessure, incurable, refusant la guérison ? Serais-tu pour moi un mirage, comme une eau incertaine ? »⁷⁶

Outre leurs prédictions sur la destruction de Jérusalem, les deux prophètes auront une vision de l'exil du peuple juif en Babylonie. Après un siège d'un an et demi, le roi Nabuchodonosor II envahit la ville sacrée et met terme à un conflit qui s'était étalé durant plus de dix ans, pendant lequel plusieurs révoltes ont failli libérer le peuple de Judah de l'oppression babylonienne. Avec Jérusalem capturée et le Temple de Salomon détruit, le peuple juif n'a d'autre choix que se disperser dans la région – certains revinrent en Égypte, d'autres préférèrent fuir aux royaumes de Moab, Ammon et Édom – ou affronter la déportation. Jérémie, à qui l'Éternel avait béni avec une vision de l'avenir, essaie, sans succès, d'avertir son peuple de la destruction et les malheurs qui frapperont leurs vies :

⁷⁵ *Livre d'Isaïe*, 2: 12-16.

⁷⁶ *Livre de Jérémie*, 15: 15-18.

« Cela fait vingt-trois ans que la parole du Seigneur m'est adressée, et qu'inlassablement je vous parle sans que vous n'écoutez. Inlassablement, le Seigneur vous a envoyé tous ses serviteurs les prophètes ; mais vous n'avez pas écouté ni prêté l'oreille pour entendre, lorsqu'ils disaient : que chacun de vous revienne de son mauvais chemin et de la malice de ses actes ! Alors, vous habiterez sur la terre que le Seigneur vous a donnée, à vous et à vos pères, depuis toujours et pour toujours. N'allez pas suivre d'autres dieux pour les servir et vous prosterner devant eux ! Cessez de m'offenser par les œuvres de vos mains, et je ne vous ferai aucun mal. Mais vous ne m'avez pas écouté – oracle du Seigneur –, de sorte que vous m'avez offensé par les œuvres de vos mains, pour votre malheur. C'est pourquoi, ainsi parle le Seigneur de l'univers : 'puisque vous n'avez pas écouté mes paroles, voici que j'envoie chercher tous les peuples du nord – oracle du Seigneur –, et je les amènerai à mon serviteur Nabuchodonosor, roi de Babylone, contre ce pays, contre ses habitants, et contre toutes les nations d'alentour. Je les vouerai à l'anathème, je les livrerai à la désolation, à la dérision et à la ruine pour toujours [...] Tout ce pays ne sera que ruines et désolation, et ces nations serviront le roi de Babylone pendant soixante-dix ans. »⁷⁷

Tandis que ces prophètes agissent comme un véhicule des messages suprêmes pour *sauver* leur peuple de l'exil, châtement ultime d'un dieu courroucé, Irimiás cache activement le message de son dieu pour, tout en se valant de son allure de sauveur et ressuscité, *provoquer* l'exil de ses anciens camarades. Nous verrons, par conséquent, que le nom du personnage de Tarr, au lieu d'être une analogie aux prophètes bibliques, sera chargé d'ironie, en se comportant plutôt comme un anti-prophète : avec la foi aveugle qu'il inspire, il bouleverse la vie des habitants du village même avant d'y apparaître, avec rien d'autre que la supposition d'être vivant. Voici la première découverte des personnages du film : Sanyi Horgos, qui leur avait annoncé la mort d'Irimiás et Petrina un an et demi plus tôt, leur a menti. Que peuvent donc faire Futaki et Schmidt devant une telle situation ? Devant l'arrivée du ressuscité ? Partir à sa rencontre. Ils marcheront sous la pluie, obscurs, dans la nuit solitaire, à travers l'ombre et les demeures vides. La caméra les filme jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans un plan fixe qui évoque le départ des vaches : c'est le début de la « belle vie ». Et nous, en tant que spectateurs, nous regardons ces vies pour comprendre leurs envies et leurs désirs et sentir leur élan pour avoir, peut-être un jour, « les pieds dans l'eau chaude ». Malgré la décadence qui

⁷⁷ *Ibid*, 25: 2-11.

les entoure, une volonté de vivre émane de ce groupe de personnes : penser au retour d'Irimiás les terrifie, mais il n'en est pas question de fuir ou se cacher pour ne plus jamais dormir, il faut aller à sa rencontre et faire face au « sorcier », pleins d'espoir. Les paroles de Schmidt qui clôturent l'épisode réaffirment ce sentiment : « t'en fais pas, l'ami, tu verras, on va avoir la belle vie ! La belle vie ! »



Fig. 2.6. Futaki et Schmidt partent à la rencontre d'Irimiás – *Sátántangó*.

Après nous avoir annoncé le retour du sauveur avec un aperçu de ses pouvoirs, le cinéaste nous le présente : un travelling avant, contrepoint au plan fixe de la séquence précédente, nous montre deux hommes qui marchent au milieu d'une rue déserte balayée par un vent torrentiel ; il ne pleut pas encore, mais la force des rafales et la poubelle emportée par la bourrasque rendent la marche aussi difficile que l'eau et la boue [fig. 1.2.]. Nous les suivrons pendant deux minutes avant de passer dans une salle où les deux personnages attendent. Ici aussi, comme chez Schmidt, le temps s'étend à l'infini par le bruit des aiguilles des horloges. Un des deux regarde les horloges du couloir : « elles ne sont pas à la même heure. Aucune n'a la bonne. Celle-ci retarde. Et l'autre semble indiquer plutôt l'éternité de la servitude face à laquelle nous sommes comme une brindille face à la pluie : totalement impuissants. » On le sait immédiatement, l'homme qui parle est Irimiás. Comme le plan inaugural qui nous montrait l'exploitation à travers le chemin des vaches, le parcours d'Irimiás et Petrina à l'intérieur ce bâtiment nous montrera la bureaucratie toute-puissante d'un commissariat de police : nous les verrons monter des escaliers et traverser de longs corridors, pénétrer des bureaux fourmillants et monter des ascenseurs, avant d'arriver dans un bureau austère où un capitaine pointilleux officiera le premier discours du film. Avec une cigarette à la main et la

veste sur ses épaules, le capitaine prend son temps pour interroger le duo avant d'entamer une longue tirade sur la liberté, l'importance du travail des autres et le respect des lois : « le maintien de l'ordre semble être l'affaire des autorités, mais c'est l'affaire de tous. La liberté, par contre, ça n'a rien d'humain. C'est une chose divine et nos vies sont trop courtes pour pouvoir bien le comprendre. Si vous cherchez un lien pensez à Périclès. Ordre et liberté sont liés par la passion. On doit croire dans les deux et on souffre des deux. Mais la vie humaine est pleine de sens, elle est riche, belle et sale. *Tout est lié*. Seule la liberté est traitée avec dédain, comme un déchet. Les gens n'aiment pas la liberté. Ils en ont peur. Ce qui est étrange, c'est que la liberté n'a rien d'effrayant. L'ordre, par contre, peut souvent faire peur. »

Il s'agit d'une scène atypique pour Béla Tarr, déjà habitué à filmer les conversations en longs plans fixes ou en plans séquence [fig. 2.7.]. La caméra mobile qui se déplace autour des personnages et des décors, avec des mouvements qui vont et viennent, celle qui s'approche des visages et s'en éloigne doucement pour nous dévoiler la totalité des espaces ou pour se fixer sur un mur, une table, un verre de pálinka, sera notamment absente dans cette séquence. Ce sera la seule scène du film qui utilise le champ-contrechamp, quatre plans que le réalisateur alternera pendant huit minutes : un plan large de la pièce qui nous montre un bureau rempli de dossiers et décoré avec un unique tableau de la figure d'un fier représentant de l'ordre ; un gros plan du visage du capitaine ; un plan rapproché des deux hommes qui écoutent attentivement ; et finalement un gros plan du visage du ressuscité. Irimiás, qui ne parle presque pas dans cette scène – on le voit dans le plan rapproché répondre laconiquement aux questions de l'officier – communique plutôt par son regard : ce n'est qu'au moment où le capitaine parle sur Périclès et la peur à l'ordre que Tarr passe au gros plan de son visage. Ce gros plan de douze secondes nous montre l'instant où Irimiás est éclairé, c'est ici qu'il apprend comment se procurer l'argent de la communauté. Avec ses yeux scintillants, comme s'il venait d'avoir un aperçu de l'avenir, il semble avoir tout compris.

Que le champ-contrechamp ne soit utilisé que dans cette scène n'est donc pas un aspect anodin. Si l'on fait appel à Rancière et son explication de cette figure, on comprendra que Tarr y cherche un effet spécifique : « cette figure est, on le sait, la forme la plus banale du montage cinématographique. Un fragment d'espace se raccorde à un autre fragment d'espace comme un effet à sa cause. Ce mode de division de l'espace et du temps permet de lier trois

formes de maîtrise visuelle : celle du personnage, celle du cinéaste et celle du spectateur. Cette maîtrise est elle-même double : dans l'intrigue visuelle classique, voir, c'est avoir les éléments de la situation en même temps sous les yeux et dans l'esprit. Cette double maîtrise joue un rôle essentiel dans les modes de construction de la réalité, notamment dans les médias : elle permet en effet de voir en même temps les choses et leur sens. »⁷⁸ Ce premier discours, qu'en principe peut être vu comme un repère pour comprendre la situation des deux personnages et nous les montrer comme des simples espions du régime, sera fondamental pour comprendre la « toile patriotique d'Irimiás ». Les paroles du représentant de l'autorité vont résonner dans son esprit jusqu'à la fin. C'est ici, assis dans un bureau d'une préfecture de police, qu'il apprend jusqu'à quel point la liberté peut devenir plus effrayante que la mort même, ce qui va lui permettre de réussir admirablement à convaincre les villageois que seulement sous son emprise ils seront « libres ». Il sera le premier à traiter la liberté comme annoncé par le capitaine, comme un déchet. Avec son charisme et un peu d'aide de la roue de Fortune il va tisser les circonstances nécessaires pour rendre aux habitants de la ferme une fausse liberté, pour leur faire croire qu'en effet ils sont les maîtres de leurs propres vies.

Au-delà de donner à Irimiás la clé pour détourner sa mission et transformer les esprits des paysans, le discours du capitaine expose les pratiques d'un certain système politique qui ne respecte pas non plus les libertés humaines et qui impose ce fameux « ordre », théoriquement une responsabilité collective, à travers la peur et la violation des principes fondamentaux. Sans en faire une allégorie, *Sátántangó* met en scène l'effondrement de ce système qui, malgré son état, arrive encore à s'infiltrer dans tous les aspects de la vie du peuple. On comprendra rapidement que ce rendez-vous était une convocation pour établir leur liberté conditionnelle : en échange de leur « liberté » et d'un pardon à un certain nombre de délits commis dans le passé, Irimiás et Petrina seront soumis aux ordres de la police, qui les utilisera pour espionner les habitants de la ferme. Ils seront ainsi obligés à répliquer le modèle coercitif de l'état, représenté ici par le capitaine, sur les plus faibles. Cependant, la mise en scène de Tarr est claire : nous sommes devant un gouvernement en déclin, qui essaie avec acharnement de perpétuer une idéologie qui a atteint l'importance et le

⁷⁸ RANCIÈRE Jacques. *Poétique et politique dans la fiction* in Béla Tarr, *de la colère au tourment*, p. 141, 142.

pouvoir d'un dieu auparavant. L'épuisante bureaucratie et la décadence et saleté de la ville font foi d'un pouvoir échoué, d'une doctrine qui a perdu ses valeurs. La « vraie réalité » que Tarr ne cesse pas d'évoquer ne pourra être ainsi qu'un modèle pour en faire *sa propre* réalité, celle qu'il construit dans ses films et que, en s'efforçant pour aller au-delà des histoires, il finira par convertir en un espace où le temps se sépare du récit et en devient la matière même. En suivant les propos de Rancière, « le cinéma est un art qui crée des fictions en assemblant des fragments de temps. Et le cinéma de Béla Tarr présente un cas exemplaire à un double titre. Il compte parmi les cinéastes qui ont le plus rigoureusement fait du temps l'étoffe même de la fiction cinématographique. Et il l'a fait en construisant des fictions qui traitent d'un contexte politique où c'est le sens même du temps qui est en jeu. »⁷⁹



Fig. 2.7. Conversation avec le capitaine. Irimiás a une idée – *Sátántangó*.

Sátántangó s'ouvrira graduellement : comme un chemin frayé au fur et à mesure que l'on avance, chaque épisode amène un nouveau détail, une nouvelle pièce d'un puzzle géant. La scène avec le capitaine et les discours qu'Irimiás prononce à certains moments précis, par exemple, nous permettront de découvrir le germe qui enfanta les mouvements totalitaires du

⁷⁹ *Ibid*, p. 139.

XX^e siècle nous regarder dans les yeux. Si l'on suit les analyses magistrales qu'en fait Hannah Arendt dans *Les Origines du Totalitarisme* (1951), nous comprenons les profondes conséquences d'un gouvernement « bureaucratique », qui gouverne par des décrets et dans l'anonymat au lieu de mettre en place des lois :

« Puisque le peuple qu'elle [la bureaucratie] domine ne sait jamais vraiment pourquoi les choses arrivent, et qu'il n'existe pas d'interprétation rationnelle de la loi, *il n'y a plus qu'une seule chose qui compte, c'est l'événement brutal, nu*. Ce qui peut arriver à quelqu'un devient alors sujet à une interprétation dont les possibilités sont infinies, n'étant ni limitées par la raison ni gênées par la connaissance [...] La bureaucratie totalitaire, forte de sa meilleure compréhension de la portée du pouvoir absolu, a fait intrusion chez l'individu privé et dans sa vie intérieure avec une égale brutalité. Cette efficacité radicale a eu pour résultat de tuer la spontanéité intime du peuple soumis à son joug et de tuer en même temps les activités sociales et politiques de ce peuple, si bien qu'à la stérilité purement politique du régime des premières bureaucraties a succédé une stérilité complète sous les régimes totalitaires. »⁸⁰

La condition d'espion d'Irimiás, qui lui est imposé par le gouvernement, sera un aspect fondamental pour comprendre ses interactions avec les autres personnages, notamment avec ceux qui tombent dans sa toile d'araignée. Lorsque les chemins de *Sátántangó* continuent à s'ouvrir, nous verrons, à travers les analyses d'Arendt, que cette idéologie totalitaire, partie intégrale du paysage du film, fut construite avec les mêmes principes des plus anciennes religions. Comme dit David Lengyel, « *Sátántangó* ne se contente pas de raconter la fin des pouvoirs. Il la met en scène, c'est-à-dire, invente une forme du film en tant qu'objet, artefact, qui puisse d'emblée en représenter l'essence critique. »⁸¹

« L'événement brutal » dont parle Arendt arrivera par conséquent en temps voulu, il nous faut attendre encore que les rouages tournent : après leur rencontre avec le capitaine, sous une lumière qui se filtre à travers les nuages épais, fouettés par le vent, Irimiás et Petrina traversent la place de la ville pour entrer dans un bar. Ils y boivent du rhum et fument des

⁸⁰ ARENDT Hannah. *Les origines du totalitarisme*, Gallimard, 2002, pp. 529, 530. Italiques de l'auteur.

⁸¹ LENGYEL David. *Trembler pour l'autre. Pour une éthique du cinéma*, Éditions du Palio, 2015, p. 128.

cigarettes tranquillement jusqu'à ce qu'un léger murmure, un bourdonnement qu'il prend pour le chant d'un habitué, fait éclater le caractère mercuriel d'Irimiás : en s'adressant aux autres clients, l'ange de l'apocalypse déclare : « nous allons tout faire sauter. » Il regarde son compagnon et reprend, d'une voix plus sereine : « une bombe pour chacun, dans la poche, sous l'oreiller, au-dessus de leurs lustres ». Il lancera une dernière menace en se dirigeant vers la sortie, tandis que la caméra fait un mouvement à droite pour nous dévoiler un homme barbu qui porte sur sa tête une casquette de contrôleur. Le spectateur comprendra en ce moment qu'il regarde ce qui est arrivé en même temps que les événements de l'épisode précédent. Cela nous amène alors au domaine de la durée et de la répétition, évoquées plus tôt par Rancière et Krasznahorkai, là où ce qui nous intéresse n'est pas la progression des événements ou leur avancement, mais le mouvement pur. Comme un élastique qui résiste à la tension des forces avant de se rompre, le temps chez Tarr s'étire à l'extrême, avec chaque épisode du film contenant une unité d'événements qui s'étend jusqu'à se juxtaposer avec celle qui l'a précédée. C'est une simultanéité qui nous oblige à *éprouver* la durée de chaque partie et nous invite à découvrir leurs points convergents.

Il se peut que la caméra de Béla Tarr, par ses mouvements circulaires, tourne autour de ses sujets, mais c'est précisément grâce à cette rotation qu'elle entre en eux. En s'efforçant pour ne prendre aucun point de vue et aucun symbole, Tarr cherche l'absolu. La tâche est certes impossible : sa vision de la « réalité » est aussi contaminée par ses propres expériences que celle d'Irimiás, mais sa pulsion pour filmer la « vraie réalité », au lieu de tomber dans un absolutisme corrosif, permet au spectateur d'observer qu'elle est simplement un assemblage multiforme où *tout est lié*. Pour cela, pour entrer dans ces personnages et dans ces lieux, il faut faire de la durée une expérience individuelle liée à la conscience. En donnant la parole à Henri Bergson, on pourrait dire qu'il s'agit de créer « une succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède. À vrai dire, ils ne constituent des états multiples que lorsque je les ai déjà dépassés et que je me retourne en arrière pour en observer la trace. Tandis que je les éprouvais, ils étaient si solidement organisés, si profondément animés d'une vie commune, que je n'aurais su dire où l'un quelconque d'entre eux finit, où l'autre commence. En réalité, aucun d'eux ne commence ni ne finit, mais tous se prolongent les uns

dans les autres. »⁸² Les unités de *Sátántangó*, ces blocs de temps, dansent les uns avec les autres pour en devenir une multiplicité, un rouleau qui se déroule, dirait Bergson : « mais c'est tout aussi bien un enroulement continu, comme celui d'un fil sur une pelote, car notre passé nous suit, il se grossit sans cesse du présent qu'il ramasse sur sa route. »⁸³

Or, cette durée, est-elle composée d'un ensemble d'unités ? Pourrait-on dire que la durée, en tant qu'expérience de la conscience, est donc soumise à la structure épisodique du film ? Pour le philosophe la réponse à cette question nécessite d'une approche non-dualiste entre *unité* et *multiplicité* : « sans doute une continuité d'éléments qui se prolongent les uns dans les autres participe de l'unité autant que de la multiplicité, mais cette unité mouvante, changeante, colorée, vivante, ne ressemble guère à l'unité abstraite, immobile et vide, que circonscrit le concept d'unité pure. Concluons-nous de là que la durée doit se définir par l'unité et la multiplicité à la fois ? »⁸⁴ Lorsque les épisodes de *Sátántangó* reviennent sur les autres, lorsqu'ils communiquent entre eux, le temps objectif ou scientifique et le temps de l'existence – incommensurable et incompressible – se séparent : « il y a d'une part une *multiplicité* d'états de conscience successifs et d'autre part une *unité* qui les relie. La durée sera la 'synthèse' de cette unité et de cette multiplicité, opération mystérieuse dont on ne voit pas, je le répète, comment elle comporterait des nuances ou des degrés. »⁸⁵ La durée que nous éprouvons en regardant *Sátántangó* s'approche ainsi de ce que Bergson appelle la « durée toute pure » : « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. »⁸⁶ La synergie qui résulte de

⁸² BERGSON Henri. *Introduction à la métaphysique*, Quadrige, 2011, p. 7.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibid*, p. 13.

⁸⁵ *Ibid*, p. 31.
Italiques dans le texte.

⁸⁶ BERGSON Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige, 2013, pp. 74-75.

l'union entre la structure répétitive de Krasznahorkai et les plans séquence de Tarr enveloppe l'esprit du spectateur qui, plongé dans un état de flux, se laisse guider par les sentiers qui s'ouvrent devant lui et le mènent à comprendre que ce n'est pas le temps qui avance, ce sont les perspectives qui changent.

Cette idée du temps vécu comme expérience de la conscience est au cœur de la traduction du roman au cinéma, de ce passage du langage littéraire au langage cinématographique. Tarr veut que le film relève le temps vécu par le lecteur,

« autrement dit, il n'est pas question de faire passer le contenu d'une structure de la littérature au cinéma, mais de reprendre, au moyen du film, les procès à travers lesquels cette structure a vu le jour. La traduction est détentrice d'un savoir *sui generis* parce qu'elle est 'expérience' [...] elle nous invite à une réflexion plus qu'à une théorisation et ne peut s'apprécier que de l'intérieur. C'est aussi d'expérience dont parle Tarr lorsqu'il explique qu'il n'est jamais question d'histoire, de politique ou de philosophie lors de la préparation d'un film, mais seulement de situations concrètes, en n'ayant 'qu'un seul grand objectif : filmer la réalité'. »⁸⁷

Le temps ne se répète pas à chaque fois de la même manière, en montrant les mêmes choses, plutôt, en se répétant, il assemble l'histoire et donne l'impression d'être statique et immobile : un temps permanent et un espace changeant. La répétition n'est donc pas, comme nous rappelle bien Gilles Deleuze, un « ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première fois à la 'nième' puissance. »⁸⁸ Nous pouvons affirmer ainsi que Béla Tarr ne cesse pas de répéter ce temps – cette « première fois », le temps vécu par Futaki, Schmidt et Madame Schmidt – pour montrer des vies différentes et des personnages différents, tout de façon simultanée et répétitive.

Jorge Luis Borges, dans sa nouvelle *Pierre Ménard, auteur du « Quichotte »* (1939), illustre parfaitement comment la répétition la plus rigoureuse peut engendrer un corrélat imprégné de nouvelles richesses : ici, l'écrivain Pierre Ménard décide de réécrire à l'identique quelques chapitres de la première partie du *Don Quichotte* de Cervantes, en créant ainsi ce

⁸⁷ MARGUET Damien. *Op.cit*, p. 112.
Italiques dans le texte.

⁸⁸ DELEUZE Gilles. *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 8.

qui, selon Borges, le narrateur, serait une version supérieure. Tandis que Cervantes écrivait dans le style de son époque, Ménard doit faire un grand effort pour copier l'espagnol du XVII^e siècle, ce qui implique certainement un double effort au moment d'écrire puisqu'il s'agirait de travailler, presque, une langue étrangère : « il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui est facile – mais le *Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantes. »⁸⁹ Pour Ménard, le contexte dans lequel son *Quichotte* fut écrit, l'Argentine des années 1930, fait que les deux textes soient complètement différents : « le texte de Cervantes et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche. (Plus ambiguë, diront ses détracteurs ; mais l'ambiguïté est une richesse). »⁹⁰ Cette partie de l'œuvre de Ménard, que Borges qualifie de « souterraine, interminablement héroïque, sans pareille »⁹¹, est une création à part entière qui, plus qu'autre chose, enrichit l'histoire de la littérature : « comparer le *Don Quichotte* de Menard à celui de Cervantes est une révélation [...] [Il] (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. »⁹²

Nous verrons que, comme le Ménard de Borges, Béla Tarr se vaut de la répétition pour créer une histoire où chaque corrélat a un maximum de différence par rapport aux autres, en devenant à chaque fois plus riche. Il en fait par conséquent un cinéma où, « la répétition ne s'y montre jamais comme une marque de faiblesse mais se révèle comme un moyen de rendre sensibles les infimes différences dans la réitération. »⁹³ Chaque épisode aura donc un point de repère qui permettra de le mettre en relation avec les autres et de le placer chronologiquement dans l'histoire. La pluie en sera le premier. Une fois Irimiás et Petrina quittent le bar, ils entreprennent le chemin vers la coopérative sous une pluie diluvienne :

⁸⁹ BORGES Jorge Luis. *Fictions*, Gallimard, 2018, p. 47.

⁹⁰ *Ibid*, p. 48.

⁹¹ *Ibid*, p. 43.

⁹² *Ibid*, pp. 49, 51.

⁹³ MAURY Corinne. *Avant propos* in Béla Tarr, *de la Colère au Tourment*, p. 9.

c'est à ce moment précis que Schmidt et Futaki font la répartition de l'argent, quelques instants avant de l'arrivée de Madame Halics. Pendant un long travelling arrière où le duo se bat contre le vent et l'averse, Irimiás dévoile une partie de son plan et nous offre sa propre vision des habitants de la ferme :

« Ils étaient des serviteurs et ils le resteront toute leur vie. Ils restent assis dans la cuisine, chient et regardent dehors de temps en temps. Je les connais. Assis sur les mêmes tabourets crasseux. Ils se bourrent de pommes de terre et ne comprennent pas ce qui est arrivé. Ils se regardent d'un air méfiant, rotent en silence et attendent, parce qu'ils croient qu'ils ont été trompés. Des esclaves ayant perdu leur maître, mais ne pouvant vivre sans fierté ni dignité. C'est ce qui maintient leur âme, même si au fond de leur esprit obtus ils savent que cela n'émane pas d'eux-mêmes puisqu'ils n'aiment vivre que dans leur ombre ... Ils suivent cette ombre comme un troupeau car ils ne peuvent vivre sans faste ni illusion, mais les laisser seuls avec leurs illusions les rendrait fous et ils détruiraient tout. Il leur faut une chambre chaude et un ragoût fumant au paprika. Ils sont heureux si sous leur édredon ils trouvent la femme du voisin. »

Les mots d'Irimiás, qui tombent avec la même force que la pluie, nous livrent le tableau qui correspond parfaitement aux idées exprimées plus tôt par le capitaine : son petit discours nous offre une perspective extérieure qui nous permet de voir cette compagnie de paysans autrement, sous une optique qui nous empêche d'avoir toute forme de pitié pour eux. Ce n'est pas parce qu'ils souffrent que nous devons les voir uniquement en tant que souffrants : en cela consiste précisément la dignité dont parle Tarr, en créer des personnages dont l'essence réside par-delà bien et mal. En se valant de la peur à l'ordre et à la liberté, et pour gagner un peu de sous entretemps, le ressuscité va assumer un rôle providentiel pour sauver ces gens d'eux-mêmes, de leur propre désarroi, tout en leur permettant de garder leur dignité, toujours indispensable pour vivre et apaiser les âmes. Leur marche continue, nous voyons un homme conduisant une charrette passer derrière eux tandis qu'ils continuent à se battre contre le sol boueux et les rafales. Au bout de la route ils retrouvent un adolescent lavé par le vent et la pluie, c'est Sanyi Horgos. Il leur informe des vies des villageois pendant leur absence : rien n'a changé depuis qu'ils sont partis. Leur conversation sera lentement noyée par le bruit de la pluie et l'accordéon de Víg ; la caméra, qui plus tôt s'éloignait de Schmidt et

Futaki pour se centrer sur les murs de la maison, se sépare de nouveau des personnages et nous montre l'immensité de la grande plaine hongroise, qui s'étend au-delà de l'horizon et se confond avec le ciel. Pendant plus de cinq minutes, dans trois plans différents, le cinéaste se contente de nous faire observer l'espace autour de nous lorsque la nuit avance : la terre qui absorbe les gouttes qui tombent, les ombres qui disparaissent, la silhouette des arbres dénudés.



Fig. 2.8. Le chemin vers la coopérative : la grande plaine hongroise – *Sátántangó*.

On recommence. Le jour se lève et l'on passe aussitôt à un plan subjectif où Tarr nous met dans la position d'un voyeur, celle du Docteur, qui surveille à travers ses jumelles la maison de Schmidt. On aperçoit le visage de Futaki, qui regarde par la fenêtre en cherchant la source du bruit inquiétant des cloches lointaines. Il se retire, on sait maintenant qu'il revient au lit de Madame Schmidt, mais le Docteur continue sa veille : il observe les murs lépreux des maisons, le robinet qui fuit de la réserve d'eau, un chien errant [fig. 2.9]. L'image de Futaki nous renvoie immédiatement au début, alors filmé de dos, et nous permet de constater de nouveau que nous sommes toujours dans la même séquence temporelle. Quatre minutes

derrière les jumelles du Docteur suffissent pour comprendre que la répétition sera au cœur de cet épisode, où tout sera soit une répétition de ce que nous avons déjà vu, soit répété par le Docteur à haute voix. Sa vie est une répétition permanente : il ne fait qu'écrire compulsivement tout ce qu'il voit, pense et fait, assis dans son fauteuil, en fumant ses bonnes cigarettes. Il enlève ses jumelles et l'on voit le voyeur : il est gros, fumeur et alcoolique. Il se prépare avec soin un verre de pálinka (deux parts d'eau et une d'alcool) avant de sortir d'un tiroir de son bureau une dizaine de cahiers, chacun avec le nom d'un des habitants de la ferme. Il prend celui qui dit « FUTAKI » et écrit : « Futaki, semble-t-il, a peur de quelque chose. Tôt, le matin, inquiet, il a regardé par la fenêtre. Futaki a peur de la mort. » Il fait une pause pour regarder dehors et, avec le sourire de quelqu'un qui connaît le futur, exclame : « ils crèveront de toute façon ! Toi aussi, Futaki, tu crèveras ! » La caméra balaie son espace pour nous dévoiler qu'il est un homme méthodique dont le sens de l'ordre s'oppose cependant à l'état de décomposition de sa maison. On voit tout d'abord son espace de travail : une énorme chaise (pourtant trop petite pour lui) et un grand bureau sur lequel on voit la bouteille de pálinka (l'élément le plus important de son bureau), trois verres, une carafe d'eau et un cendrier qui déborde de mégots ; deux petites tables, l'une à sa droite avec une grande pile de livres de géologie, une à sa gauche avec une variété d'ustensiles et une grande affiche du système solaire accrochée à côté de la fenêtre [fig. 2.10]. Tout se trouve exactement à sa place et tout est déterminé pour réduire au maximum le nombre de mouvements qui l'obligeaient à quitter son poste.

Les cloches se sont arrêtées, on n'entend que sa respiration difficile et le bruit de son crayon sur le papier. Dans les mots de Damien Marguet, il est une « machine à observer et à archiver, purement rationnelle, [...] qui ne fait qu'enregistrer cette funeste décadence. »⁹⁴ Nous verrons qu'en effet il tient une grande archive sur les activités de ses voisins qui, comme nous précise le roman, sert de précaution contre la possibilité d'un déclin de sa mémoire. Voyant la mémoire comme la seule arme de résistance contre la « triomphale décadence », la force destructrice qui anéantit tout, le Docteur décide de tout observer et tout illustrer pour se rappeler du moindre aspect de la création humaine. Pour cela, tout autre élément lui est secondaire. Il n'a pas le temps de nettoyer sa maison ou sortir faire ses courses : s'absenter de

⁹⁴ MARGUET Damien. *Op.cit.*, p. 116.

son poste d'observation impliquerait ouvrir la porte à une brèche dans l'édifice. Dans un passage qui nous rappelle instantanément la caméra du cinéaste – déterminée à filmer les menus détails de la vie : une mouche qui survole une table, les fibres d'un pantalon, les taches d'un vieux carrelage – Krasznahorkai décrit le système qui régit la vie du Docteur :

« Il avait décidé de tout observer méticuleusement [...] en ne laissant de côté aucun détail car il avait soudain compris que ne pas s'intéresser à des détails insignifiants en apparence équivalait à un aveu : nous sommes sans défense sur un pont vacillant qui relie la désintégration et un ordre rationnel, chaque événement si minime fût-il, que ce soit l'espace délimité sur une table par les mégots de cigarette ou l'arrivée d'oies sauvages ou encore des gestes mécaniques n'ayant en apparence aucune signification, il fallait observer soigneusement, et consigner tout, ainsi, ainsi seulement, pouvait-on espérer ne pas devenir les esclaves réduits au silence, réduits en poussière, de cet ordre satanique qui se décompose et se recompose éternellement. »⁹⁵



Fig. 2.9. La veille du Docteur – *Sátántangó*.



Fig. 2.10. Le poste d'observation – *Sátántangó*.

⁹⁵ KRASZNAHORKAI László. *Op.cit*, pp. 64, 65.

Ce sera alors sous le grand œil du Docteur que se déroule l'action chez Schmidt. À travers sa fenêtre nous verrons l'instant où Futaki sort de la maison, se cache derrière la paroi de la grange et revient réclamer son argent. C'est la répétition de la même séquence du premier épisode, répétée encore une fois par le Docteur, qui l'écrit immédiatement dans son cahier : « Schmidt sort par la porte de derrière et se tient tout près du chemin qui mène à la prairie. Futaki, prudemment, sort de la maison. Il traverse la cour jusqu'à la grange et se cache derrière le mur... Quel remue-ménage ! » C'est ainsi que, en plus de la version d'Irimiás sur la coopérative, réaffirmée plus tard par Sanyi, nous aurons ici celle du Docteur qui, comme l'appareil de Béla Tarr, semble faire partie de cet espace depuis le moment où la mer de Pannonie s'est desséchée pour laisser la place au Grand Alföld à la fin du Pliocène. Comme auparavant, il lit à haute voix au fur et à mesure qu'il écrit, et pendant sa lecture, lente et interrompue par sa respiration haletante et douloureuse, nous voyons la silhouette du marcheur solitaire passer devant sa fenêtre [fig. 2.15], le même qu'on a vu plus tôt se frayer chemin sur la route sinueuse. Il commence à pleuvoir.

Ne voyant plus rien à cause de la pluie, le Docteur boit jusqu'à s'endormir. Il sera réveillé soudainement par Madame Kráner, qui vient lui annoncer qu'à cause du mauvais temps elle ne reviendra plus l'aider avec ses courses. Il la renvoie violemment, prend le cahier qui dit « MADAME KRÁNER » et écrit : « K. a dénoncé qu'elle ne peut plus le faire. L'automne dernier la pluie ne l'ennuyait pas, ni le fait qu'elle doive marcher. K. a un plan, elle a une idée en tête. » Comme nous, le Docteur sait très bien ce que fabriquent ses voisins, il l'a vu dans les yeux de Futaki et le sent maintenant dans les paroles de Madame Kráner. Avec un nouvel effort, il essaie de se mettre debout, maintenant complètement ivre, mais pris d'un violent vertige s'écroule sur le sol. Pendant une minute et demie la caméra filme le corps du Docteur allongé par terre comme s'il s'agissait d'un beau visage ou d'un coucher de soleil. Comme s'il était un adepte du système de son personnage, Tarr ne considère aucun détail insignifiant, il ne voit pas de hiérarchies entre visages, corps et paysages, ou animaux, tables et murs, tout ce qu'il nous montre est filmé avec la même attention. Chaque plan, chacun des éléments portés à l'écran, est travaillé pour qu'il devienne aussi un personnage : « tout lieu a un visage. Le lieu

est un acteur principal, tout comme la musique et le rythme. Tout a une signification »⁹⁶, dit volontiers le réalisateur, qui parviendra à imprégner ses décors et ses locations d'un « visage » caractéristique. Ce n'est donc pas seulement le cas pour les lieux, mais également pour les objets inanimés comme les murs des maisons ou les vêtements qui protègent les hommes de la pluie. Il trouvera toujours le moyen de donner une dignité au moindre aspect de la vie et ce que la caméra nous montre à chaque instant devient un visage qui nous interroge de la même manière que les visages des acteurs : nous avons ainsi dans ce lent travelling de gauche à droite un gros plan du vieux et élimé cardigan en grosse maille du Docteur, nous comptons cinq boutons bien à leur place pour continuer avec son pantalon en velours côtelé qui se confond avec le rideau qui est tombé avec lui et finir avec ses chaussures sales et lourdes à cause de la boue qui déborde des semelles [fig. 2.11]. Dans ce contexte, la notion de « visage » transcende le domaine des vivants et prend une signification plus large : cela ne désigne pas seulement la face ou la figure d'autrui, celle qui est toujours empreinte d'émotions, mais s'étend à tout élément de la création humaine. Le « visage » sera donc la qualité qui permet à tout ce que Béla Tarr appelle « personnage » (lieux, musique, objets, animaux) de nous aborder et interpeller de face.

Le spectateur peut sentir de cette manière une profonde intimité entre toutes les composantes du film et voir l'interdépendance qui règne l'univers de Tarr. C'est ici que Stéphane Bouquet trouve la réponse à ses questionnements sur le rapport entre les personnages et leurs espaces :

« Comment être avec les autres, les suivre dans leurs gestes, ne pas les perdre, comment éviter que l'espace entre deux êtres, la séparation des corps, ne deviennent une frontière infranchissable, une barrière indépassable, comment annuler la distance ? Les questions, d'un cinéaste à l'autre, sont proches ; les réponses, en partie aussi : mimétisme de la représentation grâce à un certain jeté des mouvements de caméra qui déstabilise le cadre et associe pleinement le spectateur au mouvement du personnage ; proximité du monde grâce à l'usage des (très) gros plans qui touchent parfois à l'abstraction mais qui ouvrent toujours au grain des choses, à l'infini des visages, à une certaine qualité d'être (*La manière dont se*

⁹⁶ MAURY Corinne ; ZUCHUAT Olivier. *Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr* in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, p 14.

présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage', cette belle phrase de Levinas dit une vérité de ce cinéma-là.) »⁹⁷



Fig. 2.11. La chute du Docteur – *Sátántangó*.

Nous ignorons combien de temps s'écoule entre la chute du Docteur et le moment où il revient à lui, mais dès qu'il se lève, après un nouveau verre de pálinka, il regagne sa place dans son fauteuil et reprend son travail. C'est maintenant que ses ennuis commencent : il a déjà bu jusqu'à la dernière goutte d'alcool, et avec le départ de Madame Kráner il n'est qu'à lui d'aller chercher ce qui paraît être son seul moyen de subsistance, sa liqueur, son *eau de vie*. Il écrit son départ imminent dans un cahier, prend son manteau et sa dame-jeanne et sort marcher sous la tempête. Nous allons le suivre pendant sa marche sous la bourrasque, avec la caméra derrière lui, *obstruée* – diraient certains – par son énorme figure. Cependant, parler d'obstruction serait peut-être ignorer les détails. L'acte d'obstruer implique nécessairement l'apparition d'un obstacle, quelque chose qui se met devant ce qu'on souhaite admirer ou toucher, quelque chose qui nous empêche de voir. Rancière, par exemple, parle précisément

⁹⁷ BOUQUET Stéphane. *Op.cit*, p. 58.
Italiques dans le texte.

d'une prolifération d'« obstacles » à l'intérieur des plans à partir d'*Almanach d'automne* : « l'ombre et la lumière se distribuent désormais en plusieurs zones et le cinéaste met pour cela volontiers à profit les obstacles qui se dressent devant les mouvements de la caméra. Un barreau, une paroi, un dos créent une zone noire qui parfois barre tout l'écran avant que la caméra ne retrouve au bord du cadre, comme émergeant de la nuit, un visage inquiet ou menaçant. »⁹⁸ Concernant les « zones noires », nous verrons qu'en effet elles joueront un rôle fondamental dans la composition des plans et contribueront notamment à accentuer la profondeur de champ, exploitée dans sa plus haute expression dans *Le Cheval de Turin*, mais nous savons maintenant que ces objets ne sont pas des *obstructions* mais bien au contraire, ils sont ce qu'ils sont : une chaise, une paroi, le dos d'une personne. Ces ombres noires et ces objets que Tarr met devant nous sont là justement pour qu'on les regarde, pour qu'on voie leur « visage ». Nous verrons ainsi que dès que le Docteur sort de sa maison la caméra se centre sur son dos, plus spécifiquement sur son manteau en astrakan, sa seule protection contre ce monde hostile qu'il décida d'affronter pour la première fois depuis très longtemps et qui sera à la fin ce qui le sauve de mourir dans la nuit qui tombe.

La scène suivante nous sert pour exemplifier ces éléments : pour se protéger de la pluie, le Docteur entre dans un vieux moulin où il retrouve deux jeunes prostituées, les sœurs Horgos, qui attendent avec impatience l'arrivée de Kráner et compagnie qui, les poches pleines, viendront sans doute demander leurs services. La séquence est composée de deux plans qui se complètent. Le premier nous montre le vieux médecin regarder ses alentours, la caméra fera ensuite une contre-plongée pour nous montrer une énorme ouverture dans le plancher de l'étage supérieur à travers laquelle on voit aussi le plafond du bâtiment avant de suivre le Docteur dans sa montée des escaliers que l'on distingue à peine à l'autre extrême de l'enceinte. Le deuxième plan se centre sur la conversation entre les trois personnages, avec la caméra placée à la hauteur de leurs visages pour faire l'inexorable rotation que l'on connaît déjà : un mouvement circulaire où elle glisse derrière leurs nuques et dos pour nous montrer leurs figures surgissantes de la pénombre avant de filmer le départ du médecin dans une plongée de cinquante secondes qui se fixe sur la grande ouverture [fig. 2.12]. Ici, les ombres noires et les obstacles deviennent le mécanisme par lequel le cinéaste

⁹⁸ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 27.

brise l'immobilité qui tend à s'installer sur les longs plans pour en créer une harmonie avec le mouvement :

« On voit le Docteur, au terme de sa visite chez la prostituée, déambuler à l'étage supérieur, sous le toit de la maison ; il s'avance ainsi vers la partie la plus reculée de ce gigantesque espace, disparaît dans l'obscurité et descend à l'étage inférieur. La caméra le laisse partir, mais reste en arrêt sur le vide, après l'avoir accompagné d'un léger mouvement descendant. L'image s'installe dans une durée immobile. Seul le bruit des pas du personnage reste perceptible, rappelant ainsi la temporalité propre de l'action. Après plus d'une minute de calme persistant dans l'image, le vieil homme revient soudain, sa réapparition par une ouverture du plancher rompant l'immobilité. »⁹⁹



Fig. 2.12. Au vieux moulin – *Sátántangó*.

Il est certainement un personnage associé à l'immobilité : nous serons témoins des commentaires de ses voisins qui le croient incapable de quitter sa maison et écouterons les remarques de surprise des deux prostituées en le voyant dehors. Or, il est probablement le seul personnage du film qui persévère dans son chemin jusqu'au bout. Sa longue marche, ce

⁹⁹ SIEREK Karl. *Durée et contingence* in Béla Tarr, *de la colère au tourment*, pp. 115-116.

voyage qu'il entreprend et qui le laisse au bord de la mort, nous montre dans le noyau de son esprit un *Grundtrieb*, une volonté de vivre qui semble le dépasser. Malgré le temps, malgré ce monde qui joue contre lui, il sort pour ne pas mourir du manque d'alcool. Ses pas stoïques le mènent enfin à l'auberge, qu'il aperçoit au loin grâce à une ampoule solitaire qui éclaire le porche d'entrée, mais en s'approchant à la porte une fillette sort de l'obscurité et lui demande de l'aide, elle aussi se trouve dehors et regarde par la fenêtre, c'est Estike. Agacé par l'enfant, il finit par tomber de nouveau, tant qu'elle, effrayée, se perd dans le noir et entre les arbres. Le Docteur, qui était à deux pas de la source de son hydromel, décide d'aller la chercher, mais la pluie, la boue et l'obscurité absolue rendent cela impossible. Déboussolé, il voit les silhouettes de trois hommes traverser la route et avec son dernier élan il demande de l'aide aux passants. Ses efforts s'avèrent inutiles. Il tombe épuisé et restera inconscient jusqu'au lendemain lorsque Kelemen, le contrôleur, le retrouve et l'amène à l'hôpital. Un plan de trois minutes nous laisse contempler la charrette qui s'éloigne jusqu'à devenir un point minuscule à l'horizon, accompagnés de la voix *off* du narrateur qui clôture l'épisode et nous confirme la force vitale du Docteur : « 'mon cœur' ne cessait-il de se dire. Il aurait tant aimé être allongé dans une pièce chaude et amicale sous le regard protecteur d'infirmières à la peu laiteuse, en train de déguster un bouillon de viande brûlant avant de se retourner vers le mur. Il se sentait léger et calme ».

L'esprit léger après une rencontre avec la mort, cela pourrait tout à fait décrire la nature de ce personnage. Quand le contrôleur le retrouve moribond à côté de la route, la première chose qu'il fait c'est se lever, prendre sa précieuse bonbonne et monter dans sa charrette pour continuer. On tourne toujours autour à la même question : continuer vers quoi ? On y reviendra, nous retrouverons le Docteur à la fin du film, où il va se dévoiler comme le possible démiurge de tout cet univers. À présent, l'apparition de la fillette et la vision quasi spectrale des trois hommes qui déambulaient sous la pluie nous servent d'indices pour comprendre la confluence qui aura lieu au milieu de cette nuit. Des images que l'on doit comprendre comme repères temporels qui inscrivent la singularité dans la multiplicité et nous rappellent aussi que, pour saisir ce cinéma, il faut prendre du recul et observer la totalité qui se cache en pleine lumière, derrière ces blocs de temps.

Un temps pour planter et un temps pour arracher ce qui a été planté

Nous pénétrons dans un nouvel espace mais le temps revient en arrière pour la troisième fois. Nous nous sentons comme dans une boucle, mais comme nous dit Béla Tarr, imaginons plutôt une spirale : « la spirale est en mouvement, contrairement au cercle, c'est là que se situe la différence. Cela a peut-être l'apparence d'une boucle, mais c'est différent car cela ne se tourne pas vers soi [...] Peut-être qu'en apparence on fait tous les jours la même chose, mais ce n'est pas la même chose. Chaque jour nous sommes différents, nous sommes plus faibles car nous sommes plus vieux d'un jour et nous ne pouvons plus faire ce que nous faisons avant. Ce n'est pas cyclique, car cela sous-entendrait une permanence, alors que les choses sont en perpétuel changement, et nous changeons aussi de façon biologique. »¹⁰⁰ Les événements qui se sont déroulés devant nos yeux nous suivent et l'histoire grossit sans cesse. Nous voici maintenant dans l'un des lieux préférés du réalisateur : le bar, l'auberge où vont se concentrer les espoirs de tous les villageois au rythme des eaux diluviennes. C'est ici que Madame Schmidt était partie s'assurer du retour d'Irimiás et Petrina ; c'est ici que se dirigeait Halics, le marcheur solitaire ; c'est ici également où le Docteur venait chercher sa pálinka ; et c'est ici que toute la coopérative avait rendez-vous pour se partager le profit de la vente. Le segment ouvre avec le plan fixe qu'affectionne le cinéaste : une tache noire qui occupe la moitié de l'écran se révèle finalement comme le dos et les épaules d'un individu. Il est assis à côté de la porte de ce café lamentable : le carrelage éclaté, les tables cassées avec les nappes graisseuses, un seul meuble derrière le comptoir en zinc comblé de bouteilles et, comme toujours chez Béla Tarr, un poêle pour réchauffer les esprits. Au fond, l'aubergiste regarde la pluie par la fenêtre en même temps que le bruit incessant des aiguilles d'une horloge se confond avec celui des gouttes qui tapent à chaque fois plus fort sur les tuiles.

La tache noire, un homme avec la même corpulence du Docteur, l'accordéoniste, se lève et se dirige au comptoir pour acheter une bouteille de vin et demander au bistrotier d'allumer le poêle. Nous voyons par ses pas chancelants et l'argent qui tombe de ses poches qu'il est déjà ivre et que probablement cette dispute pour se réchauffer fait partie de la routine de tous les jours. Il se rassoit et devient de nouveau la tache noire, tandis que la caméra glisse derrière

¹⁰⁰ MAURY Corinne ; ZUCHUAT Olivier. *Op.cit*, p. 17.

lui pour se fixer sur la bouteille qu'il pose délicatement sur la table. Un nouveau plan fixe se centre alors sur Halics, assis tout seul à l'autre extrême de la salle, à côté du poêle. Il se plaint de la pluie et du sale temps qui détruit tout : « regardez ce manteau, il était doux comme du beurre. Maintenant il est si rigide que pour m'asseoir je dois le plier. On est trempé au-dehors comme au-dedans. La pluie intérieure [...] Sans ce manteau, qu'arriverait-il ? » L'aubergiste l'interrompt à ce moment pour lui dire ce que le spectateur peut-être soupçonne déjà : ça fait des années qu'il répète la même chose. Lui aussi, il vit dans la répétition, il répète sans cesse qu'il n'ose pas déboutonner son manteau, que la pluie détruit tout, que seulement la boisson pourrait lui permettre de ne pas sécher à l'intérieur. Comme le manteau d'astrakan du Docteur, celui de Halics est sa seule protection contre l'inclémence des éléments. Les exigences du foie l'obligent à chercher un verre de vin mais la caméra l'attend à sa place, figée sur le poêle et le mur derrière jusqu'à ce qu'un soudain éclair suivi d'un coup de tonnerre illumine la salle pour nous annoncer l'entrée triomphale du contrôleur. Trempé mais indifférent à la pluie battante, il s'avance sans hésiter vers le comptoir pour raconter une scène qu'il a vécue et qu'il ne cessera de revivre tout au long de la nuit : celle de sa rencontre avec les ressuscités. Un très gros plan de son visage nous permet d'apprécier un sourire de fierté qu'il peut à peine contenir : « je les ai aperçus au carrefour et alors j'ai compris quoi, par quoi, et pourquoi. »

Nous voyons enfin le moment où la (Bonne ?) Nouvelle commence à se répandre : « Kelemen rencontre Irimiás et Petrina qui seront là sous peu, nous dit-on. La nouvelle de cette arrivée passe pour un évangile. Mais ce que le conteur appelle 'révélation' se rapporte plutôt à la compréhension de son présent comme moment décisif, un présent passé au comptoir, où le sujet parlant est déjà en retard sur ce qui sort de sa bouche. Mais il est aussi en avance puisqu'il parle d'un fait accompli. »¹⁰¹ Nous entendons de nouveau les cloches qui reviennent pour évoquer la résurrection et accompagner un travelling optique de deux minutes et demie qui commence avec un gros plan du visage de l'aubergiste et nous oblige à nous attarder sur cet instant d'éternité. Le temps objectif et le temps de l'existence se séparent de nouveau, seul le bruit incessant de l'horloge nous rappelle que la terre continue à tourner,

¹⁰¹ LENGYEL David. *Sátántangó. Éléments pour une lecture psychanalytique* in *Le Coq- Héron*, n° 211. 2012/4, p. 74.

mais pour l'aubergiste, Halics et Kelemen cet instant restera figé dans leur mémoire : le zoom arrière ouvrira progressivement l'espace pour nous montrer les trois personnages perdus dans leurs pensées qui défilent en silence devant leurs yeux et envahissent leurs esprits.



Fig. 2.13. Un instant d'éternité – *Sátántangó*.

La scène suivante, d'un peu moins de quatre minutes, nous apporte non seulement une nouvelle perspective sur Irimiás et les implications de son retour, mais nous donne aussi un bel aperçu de la vie dans ce monde : pour donner libre cours à sa colère, l'aubergiste va dans la remise du bar où, une fois il ne se sent plus observé, il entreprend la destruction de tout ce qui se trouve devant lui. Le bout de pain qu'il mangeait mécaniquement sera lancé furieusement par terre, les bouteilles, verres et caisses en plastique du magasin seront toutes cassées avec violence tandis qu'il lance ses imprécations contre le duo de voleurs qui, s'il peut l'empêcher, ne mettront pas les pieds dans son commerce. Comme s'il parcourait un chemin circulaire, il passe derrière une colonne de caisses de vin et sacs de farine placée au centre de l'espace pour surgir de l'autre côté où, une fois sa rage dépensée, il fermera les yeux pour respirer de nouveau avant de commencer à tout ranger. Le plan se termine avec la même image du début : il reprend son morceau de pain, enlève la poussière et continue à le manger, comme si

l'accès de colère que l'on vient de témoigner n'avait jamais eu lieu. Dans ce bloc de temps, qui commence et se termine au même endroit, le cinéaste nous fait assister simplement aux pensées d'un individu : je tombe et je me remets, en cela consiste précisément la vie, la dignité de l'humain.

Entretiens, l'horloge accrochée au mur – personnage omniprésent de *Sátántangó* – marque sa présence par le bruit métronomique de sa trotteuse pour nous faire comprendre que, comme le notait Irimiás, elle ne s'intéresse pas à mesurer le temps mais plutôt l'éternité. Peu importe combien de temps se passe, la préoccupation de Béla Tarr est de nous faire vivre la *durée*, définitivement émancipée des heures, minutes et secondes. C'est ainsi qu'avec un simple mouvement latéral de son appareil, le cinéaste comprend l'état d'esprit de cinq personnages : avec la caméra placée derrière le comptoir, un travelling de droite à gauche commence avec le gros plan d'une montagne de verres à bière et continue avec la main droite de l'aubergiste qui nettoie le zinc pour nous mener à celle du contrôleur qui ouvre le plan avec le mouvement de son verre de vin – qu'il bouge en cadence d'avant en arrière pour l'accorder au rythme de ses paroles incessantes sur sa rencontre avec Irimiás – et nous permet d'observer au fond de la salle les corps de Halics et Madame Halics émerger de la pile de verres – elle a peur de la résurrection et demande à son mari de lire l'Apocalypse – avant de glisser devant le cafetier et revenir à un très gros plan fixé sur ses mains – nous avons une belle image de ses ongles, son anneau, son tablier sale – qui débouche enfin dans la figure de Madame Schmidt qui, d'un regard inquisiteur, attend devant la porte.



Fig. 2.14. Travelling latéral, le travail des araignées I – *Sátántangó*.

Ce jeu avec la profondeur de champ se complémente avec un zoom avant sur le visage stupéfait de Madame Schmidt qui nous oblige à imaginer derrière ses yeux scintillants ses pensées décousues tourner dans sa tête. Le bruit de l'horloge se mêle au le discours de Kelemen, peu importe quelle heure il est, peu importe le moment où arriveront les autres. Une odeur étrange se filtre parmi le brouhaha : ce sont les araignées, dit l'aubergiste. Madame Schmidt regarde sous la table et sent le sol : c'est la terre. Nous voici dans la première partie de la danse des araignées qui encadrera la mort de la fillette Estike et qui instaure le dispositif de la toile qui attrapera les personnages : « ce travail des araignées est expliqué d'abord par les imprécations du cafetier contre l'escroc Souabe qui lui a vendu ce bistrot sans lui en dire la tare secrète : les araignées ravageuses qui y tissent partout leurs toiles. Mais le travail des araignées, c'est aussi la médiocre toile que les habitués du lieu y tissent avec leurs intrigues mesquines et avec les pauvres désirs que suscitent en eux la boisson et la vue de poitrines abondantes. »¹⁰² Nous sommes alors dans la caverne, le terrier creusé par les arachnides, l'endroit de perdition de tous ceux qui, en opposition au Docteur, ingèrent l'alcool non pas pour vivre mais pour oublier. Piégés entre les spirales des toiles invisibles, il ne leur reste qu'à attendre. Attendre quoi exactement ? L'argent ? L'arrêt de la pluie ? Ce n'est plus le partage de sous qui motive les actions : ils attendent parce qu'il y a quelque chose qui leur dit que la vie leur est encore redevable, ils ont enfin quelque chose à espérer et l'arrivée d'Irimiás est peut-être leur dernier espoir pour s'assurer qu'il y a en effet une échappatoire à la répétition qu'ils refusent d'accepter.

Une nouvelle ombre noire s'impose devant nous, cette fois à gauche de l'écran avec l'horizon infini comme toile de fond [fig. 2.17]. La figure qui se lève, une petite fille, rendue encore plus petite par le vaste paysage qui se tient devant elle, crée un contrepoint avec le accordéoniste corpulent qui ouvrait l'épisode précédent. On reconnaît le garçon qui sort de la maison et l'on reconnaît aussi la fillette, ce sont Sanyi et Estike. Comme pour les autres personnages, quitter la maison implique entreprendre une longue marche, bientôt ils ne seront que deux points minuscules qui disparaîtront entre le ciel et la plaine balayée par le vent. Ils vont se frayer un chemin entre les arbres jusqu'à trouver une clairière où, loin de la route et à l'abri de tout passant fortuit, ils creuseront une fosse pour « planter » leurs

¹⁰² RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, pp. 43-44.

économies avec l'espoir d'avoir dans quatre jours un grand arbre aux pièces d'or. Le cinéaste nous présente ainsi le dernier complice d'Irimiás, celui que Rancière appelle l'« idiot » : « l'idiotie ne désigne aucune mesure de quotient intellectuel, mais deux traits structuraux, deux traits opposés et complémentaires : [...] la capacité d'absorber totalement l'environnement et celle de parier contre lui. »¹⁰³ Ce premier moment avec son frère dénote selon le philosophe l'idiotie d'Estike, « pas simplement dans le fait de croire aux histoires les plus invraisemblables mais dans sa détermination à prendre toute pensée à la lettre. »¹⁰⁴ L'idiotie consiste donc à *croire* qu'on a compris.

Le court instant où elle demande de l'aide au Docteur au milieu de la nuit est tout ce que nous avons vu d'Estike jusqu'à présent, mais le spectateur peut d'ores et déjà se faire une idée du personnage : elle est la plus jeune d'une famille de cinq et la victime des caprices de son entourage, battue par sa mère, traité de « folle » par son frère et ses sœurs. On sait par son frère aussi que, comme le Docteur, elle ne fait qu'« épier tout le monde ». Comme si la caméra attendait son retour, nous verrons le point minuscule qui disparaissait à l'horizon devenir de plus en plus grand et reprendre la forme de la fillette qui regagne son poste d'observation et devient encore la tache sombre. Obligée par sa mère à rester dehors, elle fera un tour de la propriété jusqu'au bout de la maison où elle grimpe sur les murs, s'agrippe aux stères en bois à sa gauche et s'engouffre dans une petite brèche, une trappe d'accès à première vue bloquée par de vieux vêtements. Ici elle n'a plus à redouter sa mère, son frère ou le vent : un recoin cachée de la ferme, un empire entièrement à elle où, en toute sécurité, elle peut passer ses journées à guetter à travers une petite fenêtre. Ce n'est qu'ici qu'elle se sent en paix, et c'est par conséquent ici où elle se donne la tâche de se prouver qu'elle aussi est capable de gagner. Il n'y aura que son chat, le seul être au monde moins fort qu'elle, contre qui elle osera lutter – « incarner courage, fermeté et victoire », nous précise le roman – et à qui elle procède à torturer et à empoisonner à la mort-aux-rats tout en lui rappelant : « je peux te faire ce que je veux. Je suis plus forte que toi. »

Depuis cette cachette, assourdis par les stridents miaulements du chat, on voit l'instant où Halics sort de la ferme Horgos accompagné par la pluie qui commence à tomber

¹⁰³ *Ibid*, p. 46.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 47.

[fig. 2.15]. Le spectateur pourra désormais situer cet épisode dans l'ensemble du film : l'arrivée de la pluie nous dit que Futaki vient d'apprendre que Schmidt et Kráner avaient prévu voler l'argent de la communauté, que le Docteur ne tardera pas à sortir chercher sa pálinka et qu'Irimiás et Petrina sont déjà sur la route de la coopérative. On sait également que Kelemen les a déjà vus au bar de la ville et au carrefour à mi-chemin, donc les nouvelles de leur retour se répandent déjà parmi les habitants de l'exploitation. Puisque l'horloge sempiternelle ne marquera jamais la bonne heure, la pluie se capitalise comme l'élément principal pour mesurer le passage du temps, comme un autre personnage si l'on veut. Tarr ne va pas épargner un seul centimètre de pellicule pour nous montrer toute sa puissance. On la verra pénétrer tous les espaces, imprégner les murs et se transformer en boue ; fouetter les visages des hommes, battre les paysages et couper les chemins, toujours accentuée par les flaques qu'elle forme, par la lumière d'une ampoule dans la nuit obscure et par le son inclément qu'elle produit lorsqu'elle tape sur les tuiles et la terre humide : « [la pluie] est à la fois un élément entièrement matériel et la condensation de toute une situation. En un sens, c'est le degré zéro de toute histoire, de tout événement : c'est ce qui tombe, tombe sans cesse et ne fait que tomber. »¹⁰⁵

Le « visage » de la pluie nous est dévoilé lorsque l'on comprend, grâce à elle, que nous sommes effectivement en train de regarder la progression d'une série d'événements. C'est en la regardant, lorsque l'on se permet de l'apprécier en tant qu'événement, que l'on peut enfin saisir la chronologie de l'histoire. András Kovács parle d'un « éveil de la curiosité », qui nous mène à observer avec attention et nous permet d'avoir une vision plus large du monde des personnages : « la grande bravade du film est qu'il parvient à maintenir un état de suspense pendant sept heures et demie. L'intrigue seule n'aurait pas permis d'atteindre ce résultat. Il faut que tous les objets, tous les paysages et toutes les figures créent une telle diversité de couleurs, qu'ils éveillent en eux la curiosité. »¹⁰⁶ Les lois physiques du temps se voient donc

¹⁰⁵ RANCIÈRE Jacques. *Poétique et politique de la fiction* in *Béla Tarr, de la colère au tourment*, p. 141.

¹⁰⁶ KOVÁCS András Bálint. *Sátántangó* in *The cinema of Central Europe*, p. 242.
"The great bravado of the film is that it manages to maintain a state of suspense for seven and a half hours. This could not be achieved through the plot alone. It is necessary that all objects, all landscapes and figures create such a colourful diversity, that they awaken curiosity in themselves."

perturbées par le bruit berçant des gouttes qui tombent toujours avec une force majestueuse, ces grosses gouttes qui s'aplatissent et s'écrasent comme des gifles l'une après l'autre contre les toits des maisons et qui nous font ressentir l'ennui, la quiétude, la possibilité du néant. Le temps n'est donc pas immobile, mais dense, s'écoulant comme du miel, capable ainsi de contenir l'ensemble de l'action. Dans les mots du cinéaste : « pour moi, faire des films consiste essentiellement à m'occuper du temps et de l'espace, et à y installer quelques figures humaines [...] L'important c'est ce qui se passe dans le cadre de cette unité temporelle ainsi déterminée. »¹⁰⁷



Fig. 2.15. La pluie battante et la marche de Halics nous situent dans le temps – *Sátántangó*.

Comme si la caméra attendait le retour de la fillette, nous la verrons refaire le chemin qui mène à la clairière, cette fois avec le chat mort sous son bras gauche. Pétrifiée devant ce qu'elle y voit – la fosse vide, la terre remuée, son trésor disparu – elle court désespérée prévenir son frère, mais cette fois-ci c'est lui qui appliquera la loi du plus fort sur sa sœur, en avouant avec dédain avoir pris l'argent. Dépourvue de tout type d'espérance, avec plus rien à attendre, Estike commencera une marche de la mort : « le monde est vide et il nous faut marcher. La fuite sans but, forcenée, sous un ciel noir, voilà le ressort des films de Béla Tarr. »¹⁰⁸ Avec la mort-aux-rats dans sa poche et les yeux fixés sur l'horizon, elle marchera sous la pluie, qu'elle semble ne plus remarquer, jusqu'au lever du soleil. Comme un contrepoint avec le chemin du Docteur, Estike arrive à l'auberge guidée par l'ampoule solitaire qui, comme une étoile dansante, lui marque le chemin dans la nuit qui s'abat sur elle [fig. 2.17]. Elle observe ce qui se passe à l'intérieur, presque hypnotisée : la danse diabolique

¹⁰⁷ Cf. BIRO Yvette. *Le temps au cinéma, le calme et la tempête*, Aléas, 2007, p. 189.

¹⁰⁸ BRETON Stéphane. *Op.cit.*, p. 159.

des villageois emportés par l'alcool acheté avec le butin communautaire. Cet instant [fig. 2.16] brouille entièrement la frontière entre passé, présent et futur, en nous faisant vivre, simultanément, les trois temps : en revenant sur une séquence du passé – celle du Docteur et son odyssée pour se procurer de l'eau-de-vie – qui s'inscrit comme le présent de la jeune fille, le cinéaste nous dévoile une partie des événements à venir. En nous donnant la perspective d'Estike sur sa rencontre avec le Docteur, Tarr crée une unité temporelle qui échappe aux notions classiques du temps : présent, passé et futur confluent durant cinq minutes pour nous faire comprendre, une fois encore, que tout est lié.



Fig. 2.16. Présent, passé et futur convergent lorsque Estike regarde par la fenêtre du bistrot – *Sátántangó*.

Cet épisode est donc le seul qui traverse tous les autres microcosmes du récit. Estike, la ligne droite qui traverse toutes les spirales, voit le moment où Halics sort de chez elle sous la pluie [fig. 2.15], retrouve son frère à l'endroit précis où il attend l'arrivée d'Irimiás [fig. 2.17], croise le Docteur au milieu de la nuit et observe la danse démesurée du bistrot, le seul événement qui n'a pas encore été vécu par le spectateur. Nous vivons ainsi la répétition changeante grâce aux chemins qui se transforment par les traces d'autres chemins. Comme

les eaux changeantes du fleuve d'Héraclite, dont la mêmeté réside dans leur flux continu, les chemins de *Sátántangó* se modifient à chaque passage. La boue et les traces, remuées différemment par chaque personnage, seront éventuellement lavées par la pluie, qui impose un nouveau commencement. La longue marche d'Estike, qui se poursuit jusqu'au lendemain, est tournée en deux travellings arrière : un gros plan d'une minute où la caméra se centre sur son visage absorbé dans ses pensées tandis qu'elle marche dans l'obscurité s'enchaîne à travers un fondu au noir avec un plan rapproché de deux minutes et demie où la faible lumière du soleil matinal nous permettra également d'observer la route derrière, ses vêtements lavés par la pluie et le chat toujours sous son bras gauche. Si le cinéaste filme ainsi ces longs travellings de marche, nous dit Cyril Neyrat, « ce n'est pas dans le but complaisant de faire sentir leur durée, mais pour faire éprouver précisément la marche, physique et spirituelle du personnage, pour saisir l'affect moteur dans sa pleine réalité, spatiale et temporelle. La disproportion entre action et mise en scène a une seconde conséquence : en débordant doublement le contenu dramatique, par leurs arabesques et par leur durée, les plans en mouvement font littéralement flotter le sens. Tout sauf *gratuit*, ce flottement perpétuel a l'effet très simple et direct d'affecter le temps d'une incertitude et l'action d'une ambiguïté constantes. »¹⁰⁹

C'est durant le deuxième plan de cette séquence où l'on s'aperçoit qu'elle est le seul personnage du film qui n'est pas protégé contre éléments – le vieux cardigan de sa mère et le rideau de cuisine qu'elle met sur ses épaules en guise de châle ne constituent en aucun cas une défense contre le froid automnal. Le spectateur comprend : ni la fatigue, ni la faim, ni le temps inexorable ne seront capables d'estomper sa marche. Livrée à elle-même, elle décide de s'arrêter au milieu des ruines d'un château envahi par la végétation où, en toute sérénité, après rectifier sa coiffure et ajuster sa robe trempée, elle s'assoit paisiblement sous un acacia dénudé, avale une poignée de la mort-aux-rats qu'elle gardait précieusement dans sa poche et s'allonge avec les yeux fermés, accrochée à son chat, en attendant que les anges viennent la chercher. Un plan fixe d'une minute et demie de l'extérieur du château enveloppé du brouillard épais du matin accompagne la voix *off* du narrateur qui clôt l'épisode :

¹⁰⁹ NEYRAT Cyril. *Le gardien du vide* in *Cahiers du cinéma*, n° 637, Septembre 2008, p. 28.
Italiques dans le texte.



Fig. 2.17. Estike, traversant tous les microcosmes – Sátántangó.

« Oui, murmura-t-elle, les anges voient tout et ils comprennent. Elle se sentait en paix et autour d'elle, les arbres, la route, même la nuit distillaient une forme de sérénité. Ce qui arrive est bien, pensa-t-elle. Finalement tout se passa facilement. Elle vit les acacias dénudés qui bordaient la route, puis quelques mètres plus loin elle reconnut les terres désormais plongées dans l'obscurité, elle respirait le parfum étouffant de la pluie et de la boue persuadée de ne pas s'être trompée, persuadée d'agir avec justesse et précision. Elle repensa la journée et, le sourire aux lèvres, comprit comment les choses étaient liées ; elle savait que les événements qui s'étaient déroulés n'étaient pas unis par le hasard mais qu'un sens d'une inexprimable beauté les reliait au-dessus du vide. Elle savait également qu'elle n'était pas seule, tout et tout le monde – son père là-haut, sa mère, son frère, ses sœurs, le Docteur, le chat, ces acacias, ce chemin boueux, ce ciel et cette nuit ici-bas — dépendait d'elle comme elle était suspendue à eux. Elle n'avait aucune raison d'avoir peur. Elle savait que les anges venaient la chercher. »

Le suicide d'Estike – on arrive ainsi à « l'événement brutal » – se produit dans un état de sérénité, là où la capacité d'accepter les choses dans leur incertitude et mystère devient évidente. Pour elle, qui croit avoir compris, la mort est la façon la plus directe de sentir de la joie et d'aller à la rencontre de son père, dont le suicide – qu'on apprendra plus tard eût lieu à l'intérieur de la maison – lui permit d'apprendre que la vie et la mort sont un choix, ce qui est d'ailleurs ce qu'elle prouve d'elle-même lorsqu'elle décide de tuer son chat. Elle meurt pour être enfin heureuse, elle est sûre d'agir correctement et sait que la mort n'est pas une fin mais qu'en réalité c'est le seul chemin qu'elle peut continuer à parcourir. Ce n'est pas un abandon ou une négation de la vie, mais bien le contraire, pour elle c'est la seule façon de vivre. C'est en cela que consiste l'idiotie dont parle Rancière, elle croit qu'elle comprend et agit en accord à ce qu'elle pense et ce n'est qu'à ce moment précis, lorsqu'elle décide de ne plus attendre, que tout a enfin du sens : « Estike se suicide, mais ce suicide est son acte, elle a fait sien le trajet qui y conduit. Et, à partir de là, l'énergie plastique de ces deux plans se trouve transmise à toute la suite de l'intrigue. Les villageois seront trompés et dépouillés, mais la manipulation sera divisée de l'intérieur. Elle provoquera une mobilisation positive des corps, un arrachement au cercle de la répétition et de la veulerie, le tracé d'une autre ligne droite à la rencontre de l'inconnu. »¹¹⁰ L'importance de la victime est un principe que Tarr reprend

¹¹⁰ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 147.

dans *Les Harmonies Werckmeister* avec le personnage de Valuska, même si, comme le signale Krasznahorkai, avec quelques différences importantes :

« Estike est la victime la plus pure, la plus simple, parce qu'elle croit tout ce qui lui est promis par ceux qu'elle aime. Mais elle est absolument sans défense. Et ce genre de personnes, je les aime beaucoup [...] Toute la machinerie de *Sátántangó*, toute cette histoire, l'état des hommes et des femmes là-bas, ne pourrait pas exister sans une victime, sans un sacrifice. Ces gens-là, les personnages [de ce roman] ne pourraient pas faire leur destin sans la victimisation d'Estike. Valuska est un cas un peu différent. [Il] est comme un petit animal, [il] est fait de croyance, parce qu'[il] a un contact secret avec la création entière, et la création entière est merveilleuse, et [il] ne voit que ce fait. Et pour Valuska, le monde est absolument le même [...] et les humains ne sont qu'une très, très petite partie de cette énorme création, et ce n'est pas si intéressant pour lui, une toute petite erreur, ou un échec dans la création, car la création entière est vraiment merveilleuse. »¹¹¹

On reviendra à Valuska. Entretemps, Estike se présente comme un exemple fondamental pour comprendre le rôle que la dignité humaine joue dans l'œuvre de Béla Tarr : son suicide nous montre non seulement les fils qui lient tous les aspects de la vie de la communauté, mais illustre aussi la manière dont un être au monde trouve la dignité après avoir vécu une vie dépourvue d'elle. Ce n'est que dans la mort que ce monde, qui l'a traitée d'une telle manière, trouve la façon de se rédimmer en lui permettant de se connecter avec les arbres, la pluie et la boue, de se sentir enfin en paix avec sa famille et de se sentir liée à l'univers. Probablement Icare aussi croyait toucher le ciel lorsqu'il a coulé dans la mer. Certes, l'œuvre de Tarr est implacable et cruelle, mais nous devons penser au destin final de sa mise en scène : une

¹¹¹ CÁRDENAS Mauro Javier. *Op.cit.*

"Estike is the purest, simplest victim, because she believes everything that's promised to her from whom she loves. But she's absolutely defenseless. And this kind of people I love very much [...] The whole machinery of *Sátántangó*, this whole story, the state of the men and women there, couldn't exist without a victim, without a sacrifice. These people there, these characters there in this novel *Sátántangó* couldn't make their fate without Estike's victimization. Valuska's a little bit of a different case. Valuska is like a small animal, Valuska is made of belief, because Valuska has a secret contact with the whole creation, and the whole creation is wonderful, and Valuska sees only this fact. And for Valuska the world is absolutely the same like the created world and humans are only a very, very small part of this big huge creation, and this is not so interesting for him, a very small mistake, or failure in the creation because the whole creation is really wonderful."

puissance de destruction qui reste tendue vers un idéal d'affirmation, presque de béatitude. Comme nous énonce le roman, « ce qui n'est pas définitivement fini peut continuer. »¹¹²

La sensibilité de Béla Tarr pour la littérature, évidente dès son adaptation de *La tragédie de Macbeth*, continue certainement à évoluer. La « traduction » de *Tango de Satan* au « moyen cinématographique », pour emprunter le terme de Damien Marguet, implique qu'en plus du récit et les actions des personnages, le cinéaste se sert de la structure du roman pour développer celle du film. Le texte, nous dit Marguet, « n'a pas un contenu narratif dissociable de ses structures, de sa syntaxe, de son rythme. Il est porteur de formes qu'au travers d'une lecture minutieuse Béla Tarr entend traduire au cinéma. »¹¹³ On comprend naturellement qu'une lecture attentive du roman nous mènerait à y trouver les éléments dont se vaut cinéaste pour élaborer ses plans et organiser la communication subtile qui opère entre chaque épisode. Un passage du quatrième chapitre – « Le travail des araignées I » – nous donne ainsi la clef pour saisir la dynamique qui se joue à l'intérieur de l'œuvre : « pour connaître précisément l'histoire, il fallait faire l'effort d'écouter chaque nouvelle version jusqu'à ce qu'il n'y ait plus qu'à attendre : attendre que la vérité à un moment – comme ça tout d'un coup – se révèle. À ce moment-là, les détails de l'histoire apparaissaient et ainsi – avec un effet rétroactif – il devenait possible de remettre dans l'ordre les éléments de la première version. »¹¹⁴ Cet « effet rétroactif » dominera la deuxième partie du travail des araignées pour clôturer la première partie du film.

Maintenant qu'il n'y a plus qu'à attendre l'arrivée d'Irimiás et Petrina pour mettre un terme aux années de misère, le sixième épisode commence avec un sous-titre qui prélude la tarentelle à venir : « Les mamelles du diable, tango de Satan. » La première chose que l'on entend dans ce sixième épisode est la voix de Kelemen, qui continue son discours décousu sur sa rencontre avec Irimiás. Un plan séquence de six minutes et demie nous montre l'ensemble de la communauté enfin réunie : les Schmidt, les Halics, les Kráner, Futaki et le Directeur d'école, rassemblés autour de la table sous laquelle Madame Schmidt sentait l'odeur de la terre, se partagent l'argent comme prévu. Un mouvement souple et sinueux permettra à la

¹¹² KRASZNAHORKAI László. *Op.cit*, p. 117.

¹¹³ MARGUET Damien. *Sátántangó ou les ellipses de la traduction*, in *Béla Tarr, de la colère au tourment*, p. 75.

¹¹⁴ KRASZNAHORKAI László. *Op.cit*, p. 107.

caméra de se filtrer entre les objets et les hommes, traverser l'espace et faire un tour de la salle pour s'attarder sur les différents éléments qui composent la scène – l'affiche de *Coca-cola* derrière le comptoir, le poêle que l'aubergiste fait monter au maximum pour chauffer l'esprit de la convoitée Madame Schmidt – et nous donner l'occasion d'écouter les petites conversations alcoolisées afin de mieux lier les événements précédents pour que la vérité ne nous prenne pas par surprise. Entretemps, entre le brouhaha des verres qui s'entrechoquent, la pluie battante et l'horloge métronomique, le discours de Kelemen devient assourdissant : « ...*j'avançais d'un pas pesant*. Les enfants, Hochan, le boucher et les filles ont bondi quand Irimiás m'a tapé le dos en disant : Kelemen, comment-vas tu ? Il a payé une tournée et m'a tout raconté, et *j'avançais toujours d'un pas pesant*. Ils seront là à la ferme, tandis que *je marchais pesamment* je les ai vus sur la route. Ils parlaient de la poudre et *je marchais pesamment*... » Sa voix criarde et entrecoupée conquiert le champ sonore du bistrot avec deux mots : *baktatok/baktattam*. À partir du mot hongrois « baktat », qui dénote l'acte de marcher pesamment ou laborieusement, « un ultime regard s'impose sur *Sátántangó* : il est le film des marches interminables, comme si les anti-héros de Béla Tarr étaient de ceux, à l'instar de Nietzsche, pour qui arpenter les rues et penser c'est du pareil au même. L'une des scènes les plus mémorables est sans doute le compte-rendu de [Kelemen]. Sa litanie, ponctuée du verbe transitif '*baktatok/baktattam*' ('je marche/je marchais') creuse un sillon où le contenu propre de la pensée importe moins que l'idée d'une trajectoire qui se réfléchit elle-même dans son développement. »¹¹⁵

Dans son insistance pour convaincre ses camarades que sa rencontre avec Irimiás au carrefour lui a fait « tout comprendre » – il dit avoir été frappé d'une « révélation » – on distingue également, ici et là, quelques phrases subreptices – « en marchant on apprend tout » – qui, malheureusement, ne parviendront jamais aux oreilles des villageois. Les révélations, auxquelles l'œuvre de Tarr ne cesse de revenir, saisissent de cette manière l'esprit d'un nouveau personnage. Révélation de quoi ? Selon David Lengyel, ce serait « de l'existence elle-même en tant que temporalité, dont le *voir* est l'un des modes privilégiés ou

¹¹⁵ LENGYEL David. *Dans le dos du temps - altérité et temporalité dans le cinéma de Béla Tarr* in *Nunc*, n° 29, p. 41.

essentiels »¹¹⁶, révélation de faire partie de ce temps que l'on compte si obstinément comme s'il était extérieur à nous : « être dans le temps signifie choisir mais aussi ne pas savoir quand est ce qui *est*, quand est-ce qu'il est déjà présent, ou encore futur, ou tout simplement raté ou dépassé. La réalisation de ce qui est là, voilà ce qui retiendrait Béla Tarr. »¹¹⁷ Devant la stupéfiante incompréhension des présents, Kelemen ne pourra que continuer à répéter sa révélation, mais l'acte de comprendre – connaître le comment, le pourquoi et le par où – restera voilé à notre groupe de paysans qui, trop occupés à se battre contre l'inertie avec l'espoir de voir Irimiás prendre les choses en main, sont incapables de voir ce qui est déjà devant eux.

La soirée se poursuit avec une scène de confession où le spectateur apprend enfin sur travail des araignées. Après avoir secouru un Futaki très ivre qui vomissait derrière le bar sous la pluie impitoyable, l'aubergiste le ramène à la réserve où, en l'aidant à se remettre, avoue son impuissance devant les araignées dévastatrices : « il n'y a rien à faire [...] Je passerai ma vie à les poursuivre [...] Le pire c'est qu'on ne les voit pas faire. Si je me mets à observer, elles le sentent et elles disparaissent. » Ici commence un grand moment de « face-à-face dialectique : deux quadragénaires aux caractères fondamentalement opposées, le marginal et le possesseur se confient l'un à l'autre. »¹¹⁸ Dans un seul plan, où Tarr se vaut encore une fois de la profondeur de champ pour s'attarder sur les individualités des deux personnages en même temps, Futaki écoutera avec patience les souffrances du cafetier et supportera ses accès de colère pour que ce dernier écoute aussi ses confessions : « je pourrais vivre jusqu'à la fin des temps, mais je descends chez les vermines dans la bourbe putride et obscure. Mais Irimiás va venir... » Lutter contre les araignées est aussi futile que lutter contre Irimiás, impossible de se battre contre une menace qui vient de sous la terre. Les deux hommes comprennent. Maintenant, pour faire passer le temps qui s'étire, il faut danser.

On pense au conseil que l'agent révélateur de *Damnation* donnait à Karrer : « Danse ! » Ce rituel, qui permet aux hommes d'aller au-delà des problèmes, de « s'envoler », revient chez Béla Tarr pour conclure cet épisode. Avec la caméra placée de nouveau devant la porte,

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

cette fois il n'y aura aucune tache sombre, la voie est libre, la piste de danse est prête : au centre du plan, l'infatigable Madame Schmidt mènera une danse diabolique qui se poursuit jusqu'au lever du soleil, entamée par le rythme répétitif de l'accordéon et les regards avides des mâles libidineux qui se disputent pour avoir une place à ses côtés. L'inlassable accordéoniste, incapable de boire tranquillement son vin à cause de l'excitation des danseurs, pourra à peine maintenir la cadence avec ses pieds pour jouer en boucle quelques phrases d'une même *csárdá*. Les villageois, quant à eux, à la merci de leurs pulsions, n'auront d'autre choix que de suivre le rythme que la musique leur impose : emportés par le mouvement d'un monde qui tangué, ils vont tournoyer autour de Madame Kráner et Madame Schmidt comme s'ils étaient des corps célestes orbitant une étoile, des papillons de nuit virevoltant autour d'une ampoule intermittente, des particules infinitésimales de la grande totalité propulsées par une force invisible. En l'espace d'un court instant, l'hybris avait remporté une éphémère victoire à l'intérieur du bistrot : d'un plan de cinq minutes de frénésie, on passe à un gros plan du visage d'Estike qui observe le spectacle pathétique. La caméra se centre sur l'encadrement de la fenêtre et le regard absent de la fillette lavée par la pluie. La longueur du plan – quarante-cinq secondes – et le cadrage dès l'intérieur nous assurent que quelqu'un aurait pu la voir [fig. 2.16].



Fig. 2.18. Le tango de Satan – *Sátántangó*.

Les notes se succèdent et l'accordéoniste délivre le Tango attendu : sautillant autour du corps mouvant et trépidant de Madame Schmidt, on verra le Directeur d'école profiter d'un moment de tranquillité pour lui faire une déclaration d'amour avant que la caméra vienne se

poser sur le visage de Kelemen¹¹⁹, qui improvise un chant mélancolique : « ma mère est la mer, mon père est la terre, mon nom est tango », instant qui, comme nous l'explique László Krasznahorkai, s'est avéré fondamental dans la création du film :

« [La chanson de Kelemen] a été le tournant pour Béla et moi. Jusque-là, nous ne savions absolument pas pourquoi nous faisons cette merde. Mais cet homme [...] a commencé à chanter, et c'était absolument une improvisation [...] Il avait apporté un harmonica, soudain il a essayé de jouer cette chanson et de chanter, 'Oh le tango, ma mère avait l'habitude de chanter ! [...] Vous connaissez ça ? Oh le tango !' Et donc Béla et Agnes étaient, 's'il vous plaît, tournons ça, tournons ça !' Cela ne faisait pas partie de l'histoire [...] et c'était si déchirant, que j'ai senti Béla me serrer la jambe, parce que nous étions assis l'un à côté de l'autre, et la main de Béla était si forte, qu'après les minutes, j'avais un gros bleu sur la jambe et Béla pleurait. Béla n'est pas une personne sentimentale, mais c'était si déchirant, qu'il chante pour nous. Et après ça, on a compris, ok, on a le film. Grâce à ça. »¹²⁰

Les deux morceaux que l'on écoute durant les séquences de danse – intitulés *Galicia* et *May I have this tango ?* – seront les seuls à faire partie de la diégèse. La seule séquence où les personnages écoutent de la musique – qui dans ce contexte pourrait simplement avoir une fonction structurelle permettant de compenser l'absence du martèlement de la pluie et du bruit de l'horloge – nous invite à vivre leur moment d'ivresse avec plus d'intensité. Cela marque également le moment où, pour Tarr et Krasznahorkai, le film prend tout son sens : là où ils observent la musique faire irruption dans l'esprit des individus avec une telle force que la dignité des hommes, même des êtres les plus lamentables, ne peut que jaillir dans toute sa

¹¹⁹ Barna Mihók, qui joue le rôle de Kelemen, photographe à part entière, fut également, avec Ferenc Pap, le chef opérateur des trois premiers longs-métrages de Béla Tarr.

¹²⁰ CÁRDENAS Mauro Javier. *Op.cit.*

"[Kelemen's song] was the turning point for Béla and for me. Until then we were absolutely unsure why we were doing this shit. But this man [...] began to sing, and that was absolutely an improvisation [...] He'd brought a harmonica, suddenly he tried to play this song and sing, 'Oh the tango, my mother used to sing! Oh the tango, my mother used to sing! Do you know this? Oh the tango!' And so Béla and Agnes were, 'please, shoot it, shoot it!' That was outside the story, actually, and that was so heartbreaking, that I felt Béla holding my leg, because we were sitting next to each other, and Béla's hand was so strong, that after the minutes I had a big bloody fleck here on the leg and Béla wept. Béla is not a sentimental figure. But that was so heartbreaking, him singing for us. And after that we understood, okay, we got the film. Because of this."

puissance. La musique chez Tarr, dit Jacques Rancière, « n'est plus l'accompagnement du mouvement des images. Elle est proprement ce qui le détermine. »¹²¹ Friedrich Nietzsche le dit à travers son *Zarathoustra* – « je ne croirais qu'en un dieu qui à danser s'entendît ! [...] Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant me vois au-dessous de moi ; par moi c'est maintenant un dieu qui danse »¹²² – et ne cessera jamais de le dire : « sans musique, la vie serait une erreur »¹²³. Et bien, c'est uniquement pendant la durée de ces deux morceaux où l'on voit que, malgré tout, ces paysans sont vivants, on voit quelque chose d'autre que des visages désolés, des esprits fatigués et des corps atrophiés. Il est donc ici où le plan séquence du cinéaste découpe l'espace en un temps qui n'est plus la mesure des actions mais leur milieu sensible.

L'accordéoniste ne s'arrêtera donc jamais, sa musique accompagne un travelling latéral de droite à gauche qui nous dévoile enfin les danseurs emportés par la torpeur, endormis, affalés sur les tables, penchés les uns sur les autres. Placée à la hauteur de la table, la caméra se centre sur les *visages* [fig. 2.19] : les dormeurs, les verres vides, la nappe en plastique, les murs lézardés, les rideaux, le pull-over tricoté de l'accordéoniste, les bottes sales de Kráner ; on voit Halics et Madame Kráner dévorer un pain au fromage, on voit une petite araignée qui profite de la somnolence des présents pour se remettre à son occupation. On arrive au bout de la salle où le bruit d'une gouttière étouffe la musique, la pluie a finalement pénétré le plafond et est entrée dans l'espace des hommes. Comme la plainte de Halics : la pluie incessante détruit tout et se transforme en pluie intérieure qui jaillit du cœur et inonde les organes. La scène se termine avec un plan qui nous renvoie à la première partie du travail des araignées : avec la caméra toujours placée devant la porte, on voit l'accordéoniste ramasser les derniers restes d'alcool avant de s'asseoir pour se remettre à jouer, son immense corps reprenant le mouvement d'avant en arrière au rythme de sa musique. Aucune raison d'arrêter maintenant, il joue avec immense bonheur, profitant du silence et du sommeil des autres. Comme dans le plan d'ouverture, l'appareil passe derrière lui pour surgir de l'autre côté et nous dévoiler cette

¹²¹ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 143.

¹²² NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Du lire et de l'écrire ».

¹²³ Cette phrase apparaît plusieurs fois dans les écrits de Nietzsche, notamment dans une lettre à Peter Gast en janvier 1888 et dans l'aphorisme 33 de *Le crépuscule des idoles*. Elle porte l'esprit de toute l'œuvre nietzschéenne.

fois trois petites araignées qui filent une toile sur un verre – enfin vide – et une bouteille [fig. 2.20]. La voix *off* du narrateur les accompagne durant leur travail :

« Et tandis que le son velouté de l'accordéon résonnait, les araignées lancèrent une ultime offensive. Elles déposèrent leurs frêles toiles sur le sommet des bouteilles, des verres, des tasses, des cendriers, enroulèrent les tables, les pieds des chaises puis – avec quelques minuscules fils secrets – les relièrent les uns aux autres comme s'il importait que tapies dans leurs mystérieuses, indémasquables cachettes, elles pussent surveiller le moindre geste, le moindre frisson, jusqu'à ce que leur étrange toile, parfaite presque invisible, devienne invulnérable. Elles tissaient sur les visages des dormeurs, sur leurs jambes, sur leurs bras puis à la vitesse d'un éclair retournaient dans leurs cachettes, où elles restaient à l'affût, prêtes, au premier frémissement d'un de leurs fils, à se remettre au travail. »



Fig. 2.19. Travelling latéral, les visages de l'auberge – *Sátántangó*.



Fig. 2.20. Le travail des araignées II, au rythme de l'accordéon – *Sátántangó*.

On arrête uniquement pour recommencer. La vie elle-même implique du mouvement. Impossible de faire une pause, cela impliquerait nécessairement l'acte de se remettre à faire autre chose. La musique continue parce que la vie continue : « dès le début, l'image de Béla Tarr est intimement liée au son : brouhaha au sein duquel, dans les premiers films, les plaintes des personnages s'élèvent, les paroles de chansons niaises mettent les corps en mouvement et

les émotions se peignent sur les visages. »¹²⁴ Nous voyons ainsi que dans l'œuvre de Tarr la fin s'annonce de multiples façons. Plus que la « fin des temps » ou la « fin du monde » ce qui devrait nous intéresser c'est *la fin* tout court. Le mot latin *finis*, que l'on traduit par *limite*, devrait nous faire comprendre la fin comme ce qui démarque une frontière entre deux choses. Au lieu de penser la fin comme un point final ou un arrêt, le réalisateur nous oblige à nous confronter avec un « au-delà », avec une suite, avec ce *temps d'après* aussi bien compris par Jacques Rancière. La fin sera donc ce qui nous permet de *continuer*. Ce ne sont pas des histoires sans fin ou avec une fin qui n'arrive jamais. L'idée nietzschéenne de l'éternel retour – autant de fois évoquée dès une perspective malheureusement nihiliste – veut précisément souligner que ce qui est terrifiant, ce *poids le plus lourd*, n'est pas l'idée de la fin mais celle du commencement. Pour qu'il y ait un *temps d'après* il faut forcément qu'il y ait quelque chose après la fin et c'est exactement en cela que consiste notre travail, en analyser que plus que toute autre chose, ce que veut la répétition c'est de nouveaux commencements. Béla Tarr, loin d'être un cinéaste de la fin des temps, se dévoile plutôt comme un réalisateur soucieux de la matière et des éléments, avec une volonté qui aspire à la pérennisation de cette existence.

Quel profit l'homme retire-t-il de toute la peine qu'il se donne sous le soleil ?

Enfin, un nouveau jour se lève. Un plan fixe d'une minute et demie nous montre les villageois réunis derrière le vieux billard du bistrot sur lequel repose le corps d'Estike [Fig. 2.21]. La lumière du matin entre par la fenêtre et éclaire les visages des présents : certains observent la fillette étendue paisiblement sur la table, toujours enveloppée dans son cardigan et le rideau de cuisine qu'elle portait au moment de son suicide ; certains regardent le vide, incapables de voir ou d'accepter « l'événement brutal » qui a eu lieu. Sous leurs yeux hagards il n'y a que l'ombre alarmante de la fatigue, les traces d'une joie dissipée. Impatients d'avoir une explication qui leur permettrait de comprendre comment et pourquoi tout a basculé pendant leur sommeil, de trouver un sens à cet enchevêtrement indéchiffrable, ils sont prêts à écouter les paroles d'Irimiás. Comme un contrepoint à la tirade du capitaine, le discours

¹²⁴ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, pp. 10-11.

d'Irimiás n'aura pas de contrechamp : pendant plus de dix minutes la caméra cerne son visage et suit ses pas alors qu'il arpente la pièce de long en large en toute tranquillité, accompagné seulement des grosses mouches d'automne qui bourdonnent autour de lui.



Fig. 2.21. Le nouveau jour – *Sátántangó*.

Ce discours sera l'inscription sur le mur. Irimiás se déclare atterré, soumis dans un état de confusion face aux événements qui provoquèrent la mort d'une « enfant innocente ». Il insiste sur l'importance de clarifier les faits et reconstruire les circonstances de cette nuit fatidique puisque, comme disait le capitaine, l'ordre est l'affaire de tous. Naturellement, il n'est qu'une question de temps avant que la police ne commence sa propre enquête et que les inspecteurs se tournent vers la communauté pour trouver un responsable. Il commence ainsi à tisser sa toile : en se valant de la peur à l'ordre, il fournit une explication qui fait appel à la culpabilité, car, comme le spectateur le sait, la tragédie aurait pu s'éviter. Son habileté consistera à n'accuser personne car les faits sont là, une victime innocente gît devant nos yeux : peu importe qui a fait quoi ou comment les choses sont arrivées, ils sont tous coupables. Il s'aventure à imaginer la fillette sous la pluie et ce qu'elle aurait pu penser si, dans un concours extraordinaire de circonstances, elle les avait vus durant leur danse démesurée.

Durant ce long plan bloc, où il sera suivi délicatement par un appareil soucieux de ses expressions faciales – son regard balayant les visages de ceux qui l'écoutent – le ressuscité acquiert une allure fantasque [fig. 2.22] : éclairé par la lumière qui entre par la fenêtre, il devient aussi pour le spectateur un magicien, un charmeur de serpent doté de pouvoirs de divination qui en quelques minutes parvient à inculper les villageois de la tragédie. Il réussit même à semer le doute dans notre esprit : a-t-il vu la fillette regarder par la fenêtre ? En réalité peu importe, la mort d'Estike n'est qu'un véhicule pour exercer sur les autres le même pouvoir que la police exerce sur lui, un prétexte pour se procurer un peu d'argent en créant une illusion : la possibilité d'une vie meilleure, loin de la pluie et des borbiers qui ont stagné la communauté. Le prétexte, « l'événement brutal », n'aura pas besoin d'une explication rationnelle puisque, dira l'anti-prophète, il devait se produire. Rien que de paroles, nous dit Rancière, « précisément les mots sont des choses matérielles. Et pour leur conférer tout leur poids de réalité, Béla Tarr s'est refusé ce que tant d'autres auraient fait : des plans scrutant l'effet du discours sur les visages des auditeurs. Ce que les paroles produisent, ce que la caméra filme, ce ne sont pas des sentiments, ce sont des actes. »¹²⁵ Nous devons comprendre par conséquent qu'Irimiás, même s'il refuse de suivre les ordres de la police, opère selon les règles d'un système auquel il ne pourra jamais échapper. Il fait nécessairement partie de l'idéologie omniprésente du parti communiste moribond qui fit intrusion chez la population sans qu'elle s'en aperçoive. Un système qui, comme nous verrons, opère à son tour sous les mêmes principes d'une religion, prophétisée par ses propres dirigeants. Irimiás sera donc un agent qui perpétue la spirale : en se valant de sa rhétorique, sous le couvert d'un altruisme du bon Samaritain, il se présente comme le seul être au monde capable de répondre à l'appel à l'aide de ses anciens camarades : s'ils savaient que dans cette contrée sinistrée il y avait une malédiction, pourquoi sont-ils restés ? Comment oseraient-ils se sentir les victimes ? Car, il faut être conscient que l'on peut « commettre l'irréparable contre les autres mais également contre soi-même !... Et cela est bien plus grave, car tout crime commis contre soi-même est un outrage ! » Il sait que sans lui ils continueraient à errer aveuglément, comme des moutons égarés, comme un troupeau sans berger. Sa solution, qui mettra fin à tous les malheurs de la

¹²⁵ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr : le travail du temps. À propos de Sátántangó* in *Cahiers du cinéma* n° 591, p. 81.

coopérative, sera forcément un reflet de la doctrine qui l'a mené jusqu'ici, une nouvelle promesse communiste : « dans le discours d'Irimiás se trouvent concentrés tous les arguments, les images et les ressorts émotionnels qui ont fait du communisme l'explication de toutes les misères du monde et la réalité à construire pour dire adieu à toute misère. »¹²⁶

Sátántangó est un film qui se centre sur l'importance des circonstances. La vie, avec sa propre force, crée des conditions qui permettent aux hommes d'agir d'une certaine façon à un moment déterminé. Tout est déployé par la force de la vie même et il n'est qu'aux hommes d'en faire quelque chose. À travers un enchaînement astronomique de circonstances, les chemins d'Estike, Irimiás, le Docteur et la coopérative se croisent pendant la nuit. Quatre chemins quelque part dans la vaste plaine magyare qui nous permettent de comprendre les hiérarchies du monde : nous avons tout d'abord l'État, représenté par le capitaine et son discours sur le respect de l'ordre, les lois universelles et l'instrumentalisation de la liberté. Il exerce son pouvoir sur Irimiás et Petrina, qui se voient obligés à suivre (ou au moins à lui faire croire qu'ils suivent) ses ordres. Irimiás, pourtant, l'Ange Rebelle, décide de suivre son propre chemin, tout en exerçant sur les villageois le même pouvoir que le capitaine exerce sur lui. Eux, à leur tour, vont l'aider à accomplir son but en lui donnant leur argent, quoiqu'ils ne voient pas ce don comme un service à Irimiás, mais comme la façon, la seule au monde, d'acheter quelque chose : une nouvelle vie, un nouveau commencement pour se libérer et nettoyer leurs consciences de la mort d'une enfant. Cette enfant, à son tour, est également la victime de sa famille, qui exerce son pouvoir à travers le frère aîné qui vole ses petites économies sous prétexte qu'il en avait droit aussi. Sanyi et Estike, les plus jeunes d'une famille dont le seul moyen de subsistance est la prostitution des deux sœurs plus âgées, sont eux-mêmes victimes de la position vulnérable dans laquelle les huit membres de la collectivité ont mis leur mère lorsqu'ils décidèrent de l'exclure de la vente de la ferme. Le frère châtie la sœur qui va donc chercher la façon de prouver qu'elle aussi est capable de « vaincre » : elle trouvera alors son chat. Empoisonné à la mort-aux-rats, le chat sera le seul être vivant qui est plus faible que la plus faible. La petite ne s'apercevra de cet organigramme diabolique qu'au moment où elle est témoin du tango de Satan. Elle voit les plus forts emportés par l'alcool et

¹²⁶ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 52.

la danse et elle comprend tout : elle décide alors de mourir. Lorsqu'elle découvre le pouvoir qu'elle a sur elle-même, elle ressent la paix dans son cœur pour la première fois de sa vie.

Or, la motivation d'Irimiás, contrairement au bon Samaritain, n'est pas tout à fait l'amour du prochain. La « ferme modèle » qu'il veut créer pour unir le petit groupe, « l'île » où nul ne sera impuissant et tous pourront vivre en paix et sécurité, nécessite un financement. La culpabilité qu'il a semée avec son discours amènera les villageois à fournir volontairement l'argent nécessaire à la construction de la nouvelle communauté afin de racheter leur conscience. Il dévoile son projet comme un choix, une manière de voir la mort de l'enfant comme un sacrifice qui leur permettrait d'apprécier cette opportunité : « réfléchissez-y. Ne décidez pas tout de suite, mais si le destin décide que nous devons rester ensemble et ne jamais nous séparer, pensez au prix qui a été payé. N'oubliez pas cet enfant qui a peut-être dû périr pour faire naître notre étoile. Qui sait, mes amis ? S'il en est ainsi, la vie est terriblement cruelle avec nous. » Les lourds mots d'Irimiás résonnent dans l'esprit du groupe – on pense encore au Zarathoustra nietzschéen, pour qui il fallait porter du chaos en soi afin d'enfanter une étoile dansante – et dès qu'il finit de parler on entend les pas de Futaki, qui fait le tour de la table de billard pour déposer sa liasse de billets. C'est le premier à vouloir expier sa culpabilité, lui qui déclarait précisément que l'alcool lui fait toujours voir des cercueils. Les autres vont suivre, en silence, la tête basse, un après l'autre ils vont poser l'argent au coin de la table, au pied de la fillette morte. Irimiás va s'y approcher doucement et, avec la même sérénité qu'il avait pendant son discours et sans regarder le corps d'Estike, mettra l'argent tranquillement dans sa poche.



Fig. 2.22. Irimiás fait un discours – *Sátántangó*.



Fig. 2.23. Le rachat de la faute – *Sátántangó*.

Pour mieux comprendre le mécanisme derrière ce discours il faut aller à la source de l'idéologie qui imprègne la conduite du personnage. Irimiás réussit à coloniser l'esprit des habitants de la ferme en suivant les mêmes principes qui permirent la montée des régimes totalitaires. Dans *Les Origines du Totalitarisme*, Hannah Arendt nous parle des populations qui, dans des conditions très similaires à celle du film, succombèrent aux promesses d'« égalité » de leurs dirigeants : « l'égalité de condition, à coup sûr un impératif fondamental de la justice, est aussi l'une des plus grandes et des plus hasardeuses entreprises de l'humanité moderne. Plus les conditions sont égales, moins il est facile d'expliquer les différences réelles entre les individus et moins, en fait, les individus et les groupes sont égaux entre eux. »¹²⁷ En outre, en se présentant aux villageois comme le porteur de la vérité, l'idéologie qu'il représente devient immédiatement la seule possibilité de nettoyer leurs esprits. Une idéologie, nous dit Arendt, « diffère d'une simple opinion en ceci qu'elle affirme détenir soit la clé de l'histoire, soit la solution à toutes les 'énigmes de l'univers', soit encore la connaissance profonde des lois cachées de l'univers qui sont supposées gouverner la nature et l'homme. »¹²⁸ Le projet d'Irimiás, qui annonce la *fin* et le *commencement* d'une nouvelle vie, sera naturellement accepté sans hésitation puisqu'il est – contaminé par l'idéologie du gouvernement – fondé sur la dévotion presque religieuse qu'il évoque chez les autres : « [le pouvoir] était conçu comme une émanation divine animant toute activité naturelle et humaine. Ce n'était plus le moyen de réaliser quelque chose ; il existait, c'était tout, les hommes étaient voués à le servir pour l'amour de Dieu, et toute loi susceptible de réglementer ou de restreindre son 'infinie et terrible force' était ni plus ni moins qu'un

¹²⁷ ARENDT Hannah. *Op.cit*, p. 283.

¹²⁸ *Ibid*, p. 416.

sacrilège. Dans son total arbitraire, le pouvoir en tant que tel était tenu pour sacré, que ce fut le pouvoir du tsar ou celui du sexe. Les lois n'étaient pas seulement incompatibles avec ce pouvoir, elles étaient péché, 'traquenards' construits par l'homme pour empêcher le plein épanouissement du 'divin'. Le gouvernement, quoi qu'il fit, était toujours le 'Pouvoir Suprême en action'. »¹²⁹ Son plus grand triomphe, pourtant, c'est d'arriver au moment précis, ce qui lui permet également de prendre le rôle de guide et sauveur. Hannah Arendt de son côté rapproche cet élément à la montée du fascisme : « l'effet de l'infailibilité, le succès frappant de cette attitude qui consiste à se poser en simple interprète de forces que l'on peut prédire, a encouragé chez les dictateurs totalitaires la coutume d'annoncer leurs intentions politiques sous une forme prophétique. L'exemple le plus célèbre en est la déclaration de Hitler au Reichstag, en janvier 1939 : 'aujourd'hui encore, je veux faire une prophétie : si la finance juive internationale [...] devait parvenir encore une fois à précipiter les peuples dans une guerre mondiale, alors le résultat [...] serait l'anéantissement de la race juive en Europe' ».¹³⁰

Le charisme d'Irimiás et les circonstances qui accompagnent son arrivée forment un syncrétisme avec les mécanismes de l'idéologie politique dominante pour en faire de ce personnage énigmatique un emblème de l'œuvre de Béla Tarr. Imaginons *Sátántangó* comme un oignon, des rouges, par exemple, comme ceux qu'Irimiás avait proposé à l'aubergiste de planter pour gagner de l'argent : des couches qui nous dévoilent des couches identiques à l'intérieur et nous mènent à penser que l'oignon n'est que lui-même, l'oignon n'est qu'oignon ; dans les mots de la poétesse Wisława Szymborska, « oignonsesque dehors, oignoniste jusqu'au cœur », il s'agit d'une entité souveraine où « l'un mène toujours à l'autre, le grand au plus petit, celui-ci au prochain, et puis à l'ultérieur. C'est une fugue concentrique. Polyphonie comprimée [...] Le plus beau ventre sur terre, s'enveloppant lui-même d'auréoles altières. » Dans la fugue concentrique du film, il ne peut y avoir aucune distinction entre Irimiás et le milieu d'où il pousse. Maintenant, si l'on revient aux discours des prophètes Isaïe et Jérémie on entend l'éclat de rire tonitruant de Tarr et Krasznahorkai. Plus qu'un « prophète » ou « faux-prophète », il faut saisir l'ironie du cinéaste et voir ici plutôt la figure

¹²⁹ *Ibid*, p. 535.

¹³⁰ *Ibid*, p. 667.
Italiques de l'auteur.

d'un anti-prophète. Peu importe que ses prophéties se révèlent fausses ou réelles, son comportement « prophétique » n'est qu'un reflet des politiques de celui qui l'envoie, le Dieu Communiste, qui se vaut des « prophéties », comme nous rappelle Hannah Arendt, pour établir un « alibi rétrospectif : rien n'est arrivé qui n'ait été auparavant prédit. »¹³¹ La critique de l'œuvre de Tarr tend à analyser ce personnage¹³² soit à partir de ses discours prophétiques, soit en tant qu'escroc ou leader politique, sans pour autant remarquer sur les éléments qui lient les deux perspectives. András Kovács, par exemple, se centre sur les éléments religieux du personnage : « [Irimiás] n'essaie pas de convaincre les gens, mais – avec son apparence, sa discrétion, ses discours abstraits, philosophiques et poétiques – il leur fait croire qu'il vient d'un autre monde. Les gens lui font confiance parce qu'ils croient qu'il est le messager d'un autre monde. Son secret est le même que celui de nombreux prophètes, vrais ou faux. Et l'ironie du sort veut que, dans un sens, ils aient raison de le croire. »¹³³ Peter Hames, à son tour, remarque les traits d'un politicien : « l'expression d'Irimiás est toujours sérieuse tandis que son langage est banal, comique et condescendant, comme celui d'un leader politique. »¹³⁴ Cependant, les éléments religieux et politiques qui composent le personnage sont absolument indissociables, car, comme nous indique Arendt, le système qui engendre le personnage dépend de la composante religieuse pour établir sa dominance chez l'individu.

Tant le politicien comme le prophète ont un élément en commun : la parole. C'est dans la manière de parler et de s'exprimer que ces personnages trouvent les moyens pour accomplir leurs intentions. Le pouvoir de persuasion des idéologies n'est pas fortuit,

¹³¹ *Ibid*, p. 668.

¹³² Cf, ROLLET Sylvie *L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre* in Béla Tarr, *de la colère au tourment* ; LENGYEL David. *Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques* in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts* ; LESTOCARD Louis-José. *Sátántangó. En quête de nouvelle narration* in *Positif*, n° 506.

¹³³ KOVÁCS András Bálint. *Sátántangó* in *The cinema of Central Europe* (Peter Hames éd), p. 241. "[Irimiás] does not try to convince people, but – with his appearance, his secretiveness, his abstract, philosophical and poetic speeches – makes them believe that he is from another world. People trust him because they believe him to be the messenger from another world. His secret is the same as that of many real and fake prophets. And an evil irony of fate is that, in a way, they are right to believe him."

¹³⁴ HAMES Peter. *The melancholy of resistance. The films of Béla Tarr*, in <https://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php> Consulté le 13/05/2020
"Irimiás' expression is always serious while his language is banal, comic and patronising, like that of a political leader."

« persuader n'est possible qu'à condition de faire appel soit aux expériences, soit aux désirs, autrement dit aux nécessités politiques immédiates. »¹³⁵ En ce qui concerne la parole : « le langage de la scientificité prophétique [répond] aux besoins des masses qui, ayant perdu leur point d'attache dans le monde, [sont] prêtes, dès lors, à être réintégrées au sein de forces éternelles et universellement contraignantes qui, à elles seules, porteraient l'homme, ce nageur, sur les vagues de l'adversité, jusqu'aux rivages de la sécurité. »¹³⁶ Ce point d'attache doit par conséquent être regagné et cela peut se faire seulement grâce au leader : « la position du Chef demeure assurée contre des révolutions de palais chaotiques, non pas en vertu de ses dons supérieurs, à propos desquels, souvent, son entourage immédiat ne fait guère d'illusions, mais à cause de la conviction sincère et raisonnable de ce même entourage que, sans lui, tout serait aussitôt perdu. La tâche suprême du Chef est d'incarner la double fonction qui caractérise toutes les couches du mouvement – d'agir comme le défenseur magique du mouvement contre le monde extérieur ; et, en même temps, d'être le point qui relie le mouvement à celui-ci. »¹³⁷ La philosophe nous révèle de cette manière jusqu'à quel point les systèmes totalitaires ont besoin de construire chez le peuple et les masses une idée de divinité. Ils ne peuvent exister que si leurs dirigeants, et par conséquent l'État, sont pris pour des dieux. Ce dieu doit donc transmettre ses messages à travers la peur tout en étant rassurant. Depuis la Grèce antique, la philosophie nous en parlait déjà, avec Platon notamment, qui déclarait dans son *Phèdre* : « c'est de l'opinion que procède la persuasion, certainement pas de la vérité. »¹³⁸

En ce qui concerne l'aspect visuel qui accompagne le pouvoir de la parole, le cinéaste se vaudra du gros plan, du plus long gros plan du film, pour nous transmettre le magnétisme d'Irimiás. Ce mécanisme, qui ne modifie pas simplement la distance mais l'abolit entièrement, crée une force d'expression divorcée de ce qui se trouve dans l'espace pour transmettre une sorte de solitude avec le visage. Pendant son discours de dix minutes, la caméra ne se sépare jamais du visage du personnage, toujours au centre du cadre : on entend ses soupirs et ses pas

¹³⁵ ARENDT Hannah. *Op.cit*, p. 416.

¹³⁶ *Ibid*, p. 669.

¹³⁷ *Ibid*, p. 699.

¹³⁸ PLATON. *Phèdre*, 259 e – 260 a.

sur le plancher, on voit parfois les rayons de lumière qui entrent par la fenêtre derrière lui, mais c'est toujours Irimiás et sa voix qui nous absorbent. Dans *L'Esprit du cinéma* (1930), l'une des premières analyses rigoureuses de l'art cinématographique, Béla Balázs nous parle de l'impact que le gros plan d'un visage peut avoir chez le spectateur :

« Si un visage isolé nous fait face, nous ne pensons plus à quelque lieu que ce soit ni à aucun environnement. Même si nous venons de le voir au milieu d'une foule, nous sommes à présent brusquement seuls avec lui, en tête à tête. Nous savons peut-être que ce visage est dans un lieu déterminé, mais ce lieu, nous ne l'ajoutons pas par la pensée. Car ce visage devient expression et signification même sans y ajouter par la pensée une relation spatiale [...] Face au visage, nous ne nous trouvons plus dans l'espace. Une nouvelle dimension s'ouvre à nous : la physiognomonie. Que les yeux soient levés, la bouche abaissée, que telle ride soit à droite et telle autre à gauche, cela n'a plus la moindre signification spatiale. Nous voyons seulement une expression. Nous voyons des sentiments et des pensées. Nous voyons quelque chose qui n'est pas dans l'espace. »¹³⁹

Balázs, pour qui la « vraie réalité » se trouvait exclusivement « en nous-mêmes » et pour qui le monde extérieur n'était qu'une « illusion, une apparence qui se dissout dans le rêve »¹⁴⁰, se vaut du gros plan pour développer la notion de « caméra productive », qui « nous découvre un monde caché à notre vue. Alors que la distance fait partie de l'essence des arts visuels, la caméra abolit cette distance et modifie totalement notre rapport aux choses, aux visages, aux êtres. »¹⁴¹ Ce ne sera donc pas uniquement grâce au montage et au cadrage que le cinéma parvient à développer un langage à part entier, mais aussi grâce au gros plan, « la première transformation radicale de la distance. »¹⁴² Les minutes d'intimité que le spectateur passe avec Irimiás lui permettent ainsi de partager avec les habitants de la ferme l'arrivée du sauveur tout en sachant qu'il s'agit d'un imposteur. Balázs ajoute : « il n'existe pas

¹³⁹ BALÁZS Béla. *L'Esprit du cinéma*, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 188.

¹⁴⁰ Cf. l'extraordinaire préface de Jean-Michel Palmier à *L'Esprit du cinéma : Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma*, pp. 7-171.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 93.

¹⁴² *Ibid*, p. 187.

d'action qui puisse être aussi bouleversante, aussi dramatique que [certaines] situation[s] montrée[s] de près, en gros plan. »¹⁴³

Toutefois, le message d'Irimiás, le message en soi, bien qu'il nous serve à comprendre la façon d'opérer des prophètes politiques et religieux, n'est pas important. Ce qu'il dit nous intéresse uniquement dans la mesure où il est accepté par ceux qui entendent son message ; ce qui est fondamental n'est pas sa proposition mais son acceptation immédiate. Irimiás n'est pas un prophète, mais il n'est pas tout à fait un faux-prophète non plus puisque la fiction ne spécifie jamais sur la fausseté ou vérité de ses promesses. Un prophète, comme les Sorcières de *Macbeth*, dévoile le présent ou l'avenir, mais ce n'est pas ce que fait Irimiás : il se contente exclusivement de répéter une vieille formule politique pour se procurer, en principe, un peu d'argent. Ce qui intéresse à Béla Tarr, pourtant, n'est pas d'établir la nature exacte de ses personnages ni nous montrer la désintégration des choses ou la progression de l'histoire, mais plutôt la façon dont cette histoire est racontée, dont les choses se désintègrent. Or, comme établi plus tôt, Irimiás fait partie d'une série de personnages dans l'œuvre de Tarr qui *apparaissent* pour transformer le destin des autres. Cet agent révélateur, comme les trois sœurs, sera également à l'origine d'un dévoilement, même si ce n'est pas à travers ses prophéties. Nous le verrons spécifiquement avec Futaki, dont la révélation sera la perte de la croyance. On y reviendra.

Entretemps, les funérailles d'Estike seront courtes et sans cérémonie. Après des heures à l'intérieur de l'auberge, la caméra revient à l'extérieur, où l'on voit l'aubergiste sortir le petit cercueil pour le monter sur le porte-bagages d'une camionnette sous le regard indifférent de Madame Horgos avec qui il reprend ses querelles incessantes. Un plan fixe dans la remise du bar, parallèle à la scène qui ouvrait le premier épisode du film, nous montre qu'Irimiás et Madame Schmidt passèrent la nuit ensemble, ce qui nous offre une nouvelle perspective de ses actions et réactions durant la progression des événements : ce n'est donc pas la peur qui l'a prit lorsqu'elle entend qu'il était vivant, comme ce fut le cas pour son mari ou l'aubergiste, mais plutôt l'excitation de pouvoir enfin revoir cet homme et peut-être, pourquoi pas, l'émotion d'un espoir. Le nouveau jour commence ainsi comme celui qui le précède : un homme quitte le lit de Madame Schmidt.

¹⁴³ *Ibid*, p. 204.

C'est le moment d'un nouveau discours. On aura maintenant la perspective des villageois, qui écoutent avec attention les instructions d'Irimiás [fig. 2.26] : « que pourrais-je dire de votre enthousiasme et générosité [...] Cela me donne une responsabilité que j'aimerais assumer au mieux. Votre confiance et votre enthousiasme me rendent confiant et enthousiaste [...] À demain mes amis, à partir de maintenant vous êtes libres. » Le ressuscité et ses acolytes sortent du cadre tandis que la caméra reste statique, fixée sur l'horizon et notre petit groupe qui s'éloigne jusqu'à disparaître. Maintenant, en tant qu'élus enthousiastes d'une libération bien méritée, après avoir passé tout ce temps à attendre, avec des merveilleuses perspectives devant, ils peuvent enfin croire que désormais tout va marcher. La liberté commence avec le départ, l'oubli et l'abandon de tout ce qui n'est pas essentiel. Accompagné de la composition musicale qui annonçait le début de la pluie, un plan de quatre minutes et demie du hangar aux machines nous montre la vie que Futaki laisse derrière lui : il jette pêle-mêle ses affaires dans deux vieilles valises, prend les couvertures de son lit pour se protéger du froid et, d'un mouvement latéral de gauche à droite, la caméra balaye l'espace pour nous laisser avec les restes de la maison du personnage, tout ce qu'il ne prendra pas, la dépouille des jours, semaines et années remplies d'espoir. La mélodie qui accompagne la séquence, que nous avons liée à l'approche de la pluie, revient non pour indiquer l'exode imposé par Irimiás, mais pour se détacher des images et s'imposer comme un personnage qui évoque ses propres sensations. En effet, dans l'esprit des propos du cinéaste, Béla Balázs propose que la musique soit un aspect qui n'est pas simplement « l'accompagnement des images ; au contraire, les images apparaîtraient comme l'accompagnement de la musique. Toutes les représentations éveillées par l'audition d'une composition musicale, toutes les fantaisies qui passent en nous comme une traînée de nuages. La musique serait la réalité. Et les images, tout ce qu'elle fait retentir dans le subconscient. Non plus le film mis en musique, mais le son porté à l'écran. »¹⁴⁴ La composition de Víg, qui porte en elle la série d'images que le spectateur a vues au premier épisode, revient pour insister sur l'apocalypse.

Entretemps, pour commencer la nouvelle vie dans la pauvreté chrétienne et ne rien laisser aux gitans, le reste de la coopérative détruit tout ce qu'ils ne prennent pas avec eux : « la forme de possession la plus radicale, la seule vraiment sûre est la destruction, car seules

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 344.

les choses que nous avons détruites sont à coup sûr et définitivement nôtres. »¹⁴⁵ Tout est prévu, il est temps de partir : on n'entend que le grincement des roues des carrioles et la voix de Kráner qui entonne une chanson pour accompagner le chemin. Un certain bonheur se respire durant leur marche, ils pouvaient être rassurés, soulagés, la pluie s'était transformée en crachin et pour la première fois une route pavée, libre de boue, leur permet de marcher facilement. La souffrance de toutes ces dernières années semblait enfin disparaître tandis qu'une nouvelle ligne droite se profile devant eux. La braise ardente de leur enthousiasme jaillit encore une fois avec l'alcool. Ils s'arrêtent quelques minutes au milieu de la route et Kráner, qui prend la parole avec fierté, affirme : « on a réussi, les amis ». Pour arroser le moment sa femme sort de son cabas une bouteille de pálinka, qui naviguera d'une bouche à l'autre, suivie par la caméra comme si elle était le neuvième membre de la coopérative.



Fig. 2.24. Le visage de la bouteille de pálinka – *Sátántangó*.

La ténacité des villageois, la force qui anime leur mouvement après presque deux nuits sans sommeil et les incite à traverser le temps interminable qui s'écoule entre le moment où ils quittent l'exploitation et le lendemain, illustre ce qui est pour Rancière la croyance qui conduit toute l'œuvre de Tarr : « la capacité des êtres les plus médiocres à affirmer leur dignité. Béla Tarr n'est pas un cinéaste 'formaliste' faisant des plans-séquences bien léchés sur des histoires pessimistes. La forme chez lui n'est jamais que le déploiement de l'espace-temps

¹⁴⁵ ARENDT Hannah. *Op.cit*, p. 398.

où opère la tension même entre la loi de la pluie et de la misère et la faible mais indestructible capacité d'affirmer contre elle 'honneur et fierté', vertus éthiques auxquelles correspond une vertu cinématographique : celle de mettre les corps en mouvement, de changer l'effet que l'environnement produit sur eux, de les lancer sur des trajectoires qui contrarient le mouvement en rond. »¹⁴⁶ Ce mouvement se poursuit durant le reste de leur marche, qui culmine après la tombée de la nuit avec un plan subjectif qui nous dévoile, au loin, la silhouette des acacias et du grand manoir d'Almassy qui émerge de l'obscurité. Ce château, construit pour défendre avec sa splendeur « la rigueur intemporelle de la dignité » – nous précise le roman – sera exploré minutieusement par ses nouveaux habitants, qui vont constater lentement le vide du lieu. Les pièces résonnent sous leurs pas et à la lumière des lanternes et allumettes ils observent les murs lézardés, les trous béants à la place des fenêtres, l'immensité de leur nouvelle demeure. Un travelling latéral de gauche à droite nous montre les visages des villageois, chacun fixant un point invisible où se concentrent leurs pensées et émotions sur cette *vita nuova* : « ici encore une affaire d'affect innommable : non pas la déception ou la colère mais la pure rencontre avec l'inconnu d'êtres qui ont perdu leurs repères, ceux qui leur permettraient de se reconnaître dans le monde de la répétition. Ils semblent chercher à prendre la mesure de l'inconnu et leur propre mesure face à lui. Une telle rencontre re-divise le scénario de la manipulation et leur permet de tracer leur propre ligne droite, qu'ils suivront jusqu'à la dispersion finale. »¹⁴⁷ La caméra continue avec ses déplacements circulaires : elle effectue une lente rotation autour de Madame Schmidt, traverse l'espace pour nous montrer le visage de Kráner qui se regarde devant une glace et finit avec Madame Halics, qui boit une dernière gorgée de pálinka avant de se coucher. Il y aura ensuite un « double moment », comme nous indique Peter Szendy : après avoir confectionné des couches pour passer la nuit, allongés par terre, dans le noir absolu, ils imaginent l'organisation des lieux et s'encouragent les uns aux autres pour travailler dur afin d'avoir la belle vie. Entretemps, un travelling avant de plus de trois minutes traversera la totalité de la pièce pour cerner un hibou perché sur la balustrade détruite [fig. 2.25] :

¹⁴⁶ RANCIÈRE Jacques. *Op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁷ RANCIÈRE Jacques. *Poétique et politique de la fiction* in Béla Tarr, *de la colère au tourment*, p. 147.

« Tandis que quelqu'un évoque des 'perspectives radieuses' à venir [...] on commence à voir sa tête d'oiseau nocturne qui pivote sur son cou, comme un dispositif machinique qui chercherait à tout voir, à tout surveiller alentour [...] Le pivotement insistant de l'oiseau nocturne, tout au long de la lente approche de la caméra qui finira par nous le montrer en gros plan [...] ce pivotement machinal ou machinimal semble ensuite se répéter, amplifié et étiré, dans l'envoûtante rotation circulaire de la caméra au-dessus des corps plongés dans le sommeil pendant que la voix off du narrateur prend le relais et raconte leurs rêves [...] Après avoir enchaîné nombre de récits de rêve, la voix off finit par se taire, mais la caméra, elle poursuit encore son inexorable rotation, encore et encore, comme une sorte de carrousel tournant à vide, comme un kaléidoscope qui tenterait de capter d'en haut les images oniriques émanant des dormeurs engoncés dans leurs couvertures. La fascination de cette scène, son caractère hypnotique ne tient pas seulement à la lente circularité de la prise de vues, comme si la caméra tourbillonnante [...] avait été décélérée à l'extrême pour mieux s'adapter aux effluences psychiques des villageois qui rêvent [...] Non, ce qu'il y a de véritablement saisissant dans cet inoubliable moment de Sátántangó, c'est le rapport entre les brefs panoramiques nerveux et saccadés de la tête du hibou et leur prolongement étale, cette giration presque stationnaire qui en est le pendant ralenti. Le mouvement du hibou, en somme, semble être passé du plan diégétique au plan extradiégétique : la caméra elle-même paraît avoir adopté son geste rotatif, comme si elle se déplaçait à la façon d'un metahibou filmique ou filmant. »¹⁴⁸

La caméra de Tarr absorbe de cette manière ce qu'elle filme. Elle aussi devient indissociable des images qu'elle enregistre. En regardant les dormeurs dès cette perspective, l'épisode se termine par le rêve de Futaki : « il ignorait si c'était l'aube ou le crépuscule, ça ne finissait pas. Il était assis, ignorant le moment du jour. Rien n'avait changé dehors. Il n'y avait plus de nuit ni de matin, mais le jour pointait où la nuit tombait, sans arrêt. » On comprendra avant de continuer que malgré la nouveauté qui peut entraîner cette « nouvelle vie », il est impossible d'échapper à la répétition. La seule solution c'est alors d'accepter et d'habiter cette répétition, d'être capables de porter cette nouvelle première fois à la 'nième' puissance.

¹⁴⁸ SZENDY Peter. *Animal filmicum* in Béla Tarr, *de la colère au tourment*, p. 99-101.



Fig. 2.25. Le hibou et son inexorable rotation – *Sátántangó*.

La chouette de Minerve, dirait Hegel, « ne prend son envol qu'à l'irruption du crépuscule. »¹⁴⁹ Ainsi, comme nous indiquait le rêve de Futaki, le jour pointe où la nuit tombe et l'on revient au moment où Irimiás se séparait des villageois. On entend de nouveau son petit discours et, comme dans les parties précédentes, le temps se répète pour nous montrer cette fois la perspective du sauveur, ce qu'il a fait pendant qu'on témoignait le départ du cortège vers le manoir d'Almassy. Ce retour à la structure répétitive de la première partie du film nous invite à penser l'œuvre de Tarr, comme proposé par Corinne Rondeau, comme « l'art de donner des visions à ce qui est écrit ou annoncé sous la forme des fins elles-mêmes [...] Cette double action, visuelle et littéraire, est une façon de marquer que les temps des mots n'est pas celui des images, et que les actions ne finissent pas après avoir eu lieu. Ce qu'on voit s'écrit, et raconte dans un temps second qui n'est plus ce qui est arrivé et ce qui arrivera

¹⁴⁹ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich. *Principes de la philosophie du droit*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2013, p. 134.

dans l'histoire du livre. »¹⁵⁰ La double action figure ici grâce à un contrechamp de l'épisode précédent [fig. 2.26], qui produit instantanément un effet de déjà-vu :

« Pour l'œil, les choses ont seulement une apparence, elles ne sont donc l'image de leur forme. De ce fait, elles n'ont pas une image, mais cent différentes, selon les diverses perspectives sous lesquelles nous les voyons. Nous voyons en même temps dans l'image notre propre position, c'est-à-dire notre rapport à l'objet. C'est pourquoi la répétition du même cadrage éveille toujours le souvenir de la même situation : le déjà-vu [...] Chaque image signifie un angle de vision, chaque angle de vision signifie un rapport, et pas seulement un rapport spatial. Chaque représentation du monde renferme en elle une conception du monde. C'est pourquoi chaque cadrage, chaque angle de prise de vues de la caméra signifie une adaptation, un réglage intérieur de l'être humain. »¹⁵¹

Cette multiplicité de points de vue se répète dès qu'Irimiás et ses deux acolytes quittent l'auberge : en traversant les mêmes sentiers qu'Estike parcourut durant sa marche nocturne [fig. 2.17], ils seront également abattus par la pluie, qui a déjà effacé les traces des événements de la veille. Après le départ triomphal du trio on apprend que le projet d'Irimiás va au-delà de l'argent : Petrina essaie de le convaincre de prendre le butin et quitter la ville immédiatement, mais le ressuscité, qui répond en toute tranquillité, nous laisse entrevoir l'ampleur de son objectif en lui rappelant « ne vois-tu pas qu'on est des partisans du perpétuel combat pour la dignité humaine ? Petrina, notre heure est venue [...] La toile d'araignée. Compris ? La toile patriotique d'Irimiás. Ça devient clair ? » Son indubitable assurance nous permet d'imaginer que tout ce que nous avons vu jusqu'à présent n'était que le début de son plan, les premiers fils de sa « toile patriotique » : l'idée de Schmidt et Kráner de voler l'argent, la rumeur de leur retour d'entre les morts, la mort de la fillette ; comme si chacun des éléments qui composent le film n'était qu'une pièce de son grand dessin cosmique, de son réseau invisible. On sait cependant que tout ce qui arrive, tout ce que les personnages de Béla Tarr ont vécu, pareil au spectateur, est déterminé par quelque chose de plus grand que le dessein d'un homme : nous nous trouvons évidemment dans un monde régi par les lois physiques et le principe de

¹⁵⁰ RONDEAU Corinne. *Les constellations de Béla Tarr in Hippocampe*, n° 7, avril 2012, p. 21.

¹⁵¹ BALÁZS Béla. *Op.cit*, pp. 205, 206

causalité, mais nous sommes également soumis à un certain ordre qui échappe notre compréhension rationnelle. Ce qui donne à Irimiás son pouvoir c'est le fait de comprendre qu'il y a certaines choses qu'il ne comprend pas, tout en faisant croire aux autres qu'il est le seul à avoir tout compris. Irimiás sera donc un personnage qui échappe à tout jugement ou classification morale, étant à la fois prophète, ange, escroc ou terroriste ; tout et rien. *Sátántangó* nous donne le privilège d'assister à une histoire qui nous offre tous les points de vue possibles et, en nous faisant suivre un récit qui prend la forme d'une spirale, qui s'intéresse à nous montrer la complexité des vies humaines, elle nous confronte à l'énorme pouvoir qui réside dans la lutte pour le maintien de la dignité humaine, le moteur qui fait tourner notre existence. La « toile patriotique » n'est que la manière dont le personnage organise les événements qui ont lieu au monde pour s'en servir selon ses besoins. Mais, que veut donc, Irimiás ? Cela n'est pas clair ni dans le film ni dans le roman, ce qui nous invite à imaginer – en confirmant ainsi certains des propos du cinéaste – que cela n'a pas d'importance. On pense encore à Karrer : toutes les histoires sont des histoires de désintégration, et ce qui est important c'est la façon dont les choses se désintègrent et réintègrent.



Fig. 2.26. Deux perspectives – *Sátántangó*.

Ils continuent leur marche à travers la route brumeuse jusqu'à arriver à la clairière devant le château où Estike s'est suicidée. Un voile blanc transparent flotte doucement devant les ruines envahies par la végétation. Le son des cloches qui réveillèrent Futaki deux jours auparavant se fait entendre de nouveau, le ressuscité s'arrête au milieu du chemin – un gros plan cerne son visage bouleversé – et tombe à genoux [fig. 2.27]. La pluie mitraille son visage

tandis qu'il lève ses yeux comme pétrifié. Il semble reconnaître ici l'endroit où toutes les choses se sont arrangées et, comme s'il était en train d'avoir une vision de ce qu'y est arrivé vingt-quatre heures plus tôt, il reste à genoux, obnubilé devant les ruines et la brume qui se dissipe lentement. C'est précisément de ce type de voies ou de sentiers que parle Zarathoustra pour expliquer l'idée de l'Éternel Retour : à bord d'un bateau provenant des Îles Fortunées, le prophète nietzschéen discute avec son nain, l'esprit de la pesanteur :

« Voies ce portique, ô nain [...] Il a deux faces. Deux voies ici se joignent, que ne suivit personne jusqu'au bout. Cette longue voie derrière dure une éternité. Et cette longue voie devant – est une seconde éternité. Elles se contredisent, ces voies, se heurtent de plein front ; – et c'est ici, sous ce portique, qu'elles se joignent. Le nom de ce portique est là-haut inscrit : 'Instant !' [...] De ce portique Instant court *en arrière* une longue, une éternelle voie ; derrière nous s'étend une éternité [...] Ne faut-il que de toutes choses ce qui *peut* advenir une fois déjà soit advenu, se soit une fois accompli, écoulé ? Et si toute chose déjà eut existence, que penses-tu, ô nain, de cet instant ? Ne faut-il donc que ce portail aussi, une fois déjà, ait – existé ? Et ne sont toutes choses si fermement nouées que vers lui cet instant entraîne toute chose à venir ? *Par conséquent*, lui-même aussi ? [...] Et cette lente araignée, au clair de Lune rampant, et ce clair de Lune même, et toi et moi sous ce portique ensemble chuchotant des choses éternelles – ne faut-il que nous tous déjà ayons eu existence ? Et revenions, et sur cette autre voie cheminons, là-bas devant nous, sur cette longue triste voie – ne faut-il qu'éternellement nous revenions ? »¹⁵²

Le plan qui nous montre le château envahi par le brouillard, avec les trois personnages immobiles, semble s'étaler au-delà des minutes. Comme frappé par une hallucination que le spectateur ne verra pas, qui n'existe que dans son esprit, Irimiás est déconcerté, comme s'il venait de faire une découverte : ne faut-il pas que ce chemin ait déjà été parcouru une fois et d'innombrables fois ? Après cet événement, nous précise le roman, il déclare : « je viens de comprendre qu'entre moi et un insecte, entre un insecte et une rivière, une rivière et un cri qui la traverse, il n'y a aucune différence. Tout fonctionne sans raison [...] sous la contrainte d'une interdépendance et d'un flottement sauvage, intemporel, et seule notre imagination – et

¹⁵² NIETZSCHE Friedrich. *Op.cit.*, « De la vision et de l'énigme » § 2.
Italiques dans le texte.

non nos sens, condamnés à l'échec perpétuel – nous soumet à la tentation en nous faisant croire que nous pouvons nous libérer des griffes de la misère. »¹⁵³ Ce sera uniquement grâce à l'immobilité des personnages devant les vestiges du château que Tarr parvient à transmettre à l'écran cet instant d'éternité, car, comme nous dit encore Béla Balázs, « tout mouvement possède sa durée réelle propre, c'est pourquoi il ne peut représenter que cette durée. Néanmoins, un objet immobile qui n'a par lui-même aucune étendue dans la durée, peut, de ce fait, exprimer toute espèce de durée. Étant donné que nous ne voyons aucun mouvement auquel mesurer la durée, nous n'avons aucune échelle de contrôle. Parce qu'il n'a, somme toute, pas de durée, il peut être un morceau d'éternité. »¹⁵⁴ La vision d'Irimiás sera peut-être le point de départ du rapport qu'il devra transmettre à la police, rédigé après leur arrivée en ville, où ils seront reçus par une horde de chevaux échappés de l'abattoir. Ils se rendent chez Steigerwald, où le Chef donnera rendez-vous à Payer, le marchand d'armes, pour discuter l'achat d'une certaine quantité d'explosifs. Touché sans doute par les événements des derniers jours, Irimiás écrit dans son rapport :

« L'éternité dure pour toujours car elle n'a rien à voir avec l'éphémère. Mais l'intensité de la lumière qui pénètre l'obscurité paraît s'affaiblir. Elle est discontinue, présente des interruptions, des trous, et finalement, on retrouve le grand rien noir. Et puis, il y a des myriades d'étoiles à une distance hors d'atteinte avec une petite étincelle au milieu, l'égo. Nos actes peuvent être récompensés ou punis dans l'éternité, et uniquement là, car tout a une place, une place très éloignée de la réalité. C'est là qu'est cette place. C'est là qu'elle a toujours été. C'est là qu'elle sera. C'est là qu'elle est. C'est sa seule place authentique. »

Cet anti-prophète, est-il un terroriste ? Un révolutionnaire ? Un militant de la cause du peuple, dissident du régime ? : « ne me prenez pas comme un libérateur. Je suis un pauvre chercheur qui se demande pourquoi les choses sont aussi terribles », répond-il au marchand d'armes. En échappant aux catégories morales, *Sátántangó* n'est pas plus qu'une histoire entre

¹⁵³ KRASZNAHORKAI László. *Op.cit*, pp. 232-233.

¹⁵⁴ BALÁZS Béla. *Op.cit*, p. 239.

les rires et les larmes, affirme David Lengyel, « à la fois satire politique et variation sur le désespoir, ou, d'une autre terme, la finitude de l'homme »¹⁵⁵.



Fig. 2.27. La vision d'Irimiás – *Sátántangó*.

Le jour se lève de nouveau. Comme un déjà-vu, la communauté attend anxieuse l'arrivée d'Irimiás. Il est en retard et l'espoir commence à se dissiper : comme éveillés d'un sommeil dogmatique, les villageois tombent dans la tentation d'imaginer leurs vies si Irimiás ne vient pas les chercher et contemplant finalement ce qu'ils redoutaient secrètement : peut-être qu'il n'a jamais pensé à autre chose qu'à l'argent. Dehors, sous la pluie inépuisable, Madame Schmidt contemple l'infinitude de la plaine : filmée de dos, encadrée par une porte qui dévoile le paysage stérile de la nouvelle vie, son image ouvre ce réveil amer, où l'espérance cède la place à la confusion et à une découverte alarmante : « les gars, on s'est fait avoir ». Ils déambulent parmi les pièces vides, le clair-obscur de l'aurore leur permet de voir avec d'autres yeux l'état du manoir et l'attente interminable donne place à des nouvelles disputes : il faut trouver un coupable. Futaki propose d'attendre encore quelques minutes, mais une vive querelle s'ensuit : il se fera attaquer violemment par Kráner et Schmidt qui, désespérés, veulent leur argent de retour. Cependant, au lieu de se centrer sur l'événement, la caméra de Tarr reste à l'écart – indépendante des actions humaines – et permet au cinéaste, comme dans *Damnation*, de « filmer un mur comme le ferait un peintre. » Le plan fixe qui nous montrait le début de la dispute – le Directeur d'école filmé de dos avec Kráner assis à gauche et Schmidt à droite – se transforme en un travelling de gauche à droite qui s'attarde sur les

¹⁵⁵ LENGYEL David. *Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques in Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*. L'Harmattan – Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2013, p. 62.

murs lézardés du manoir et les cadres des fenêtres sans vitres – on imagine le combat des trois hommes par les cris et les coups de pied provenant de l'intérieur – pour déboucher sur le visage de Madame Schmidt qui, avec les yeux toujours rivés sur la route, semble être arrivée à la même conclusion : les mots d'Irimiás s'avèrent un infâme mensonge [fig. 2.28]. Ces plans deviendront de plus en plus fréquents dans la filmographie de Tarr. Comme proposé par Jarmo Valkola, les mouvements de sa caméra déterminent l'espace visuel de ses films :

« Si la caméra suit un personnage et le dépasse, le mouvement initial imprimé par l'acteur établira le noyau d'un espace sujet à l'élargissement et au développement. L'inattendu est constant : la caméra peut abandonner un personnage pour un autre sans fournir l'explication de ce choix au cours du récit. En outre, les mouvements extrêmement lents de la caméra semblent figer les personnages, créant une sensation de suspense formel. Tarr peut ainsi user de perspectives variées dans un même plan. Dans *Sátántangó*, la focalisation se porte par exemple sur le personnage et dérive sur le paysage. De tels glissements obligent le public à participer au mouvement, à partager l'immobilité des événements, à chercher l'anticipation dans le jeu des acteurs. »¹⁵⁶

Le suspens formel dont parle Valkola se manifeste par le dynamisme dans lequel le réalisateur met en scène une activité passive comme l'attente : en se centrant sur le visage du bâtiment, le cinéaste nous fait sentir l'impatience qui découle de l'acte d'attendre sans pour autant faire appel à la quiétude. Cela devient plus clair à la fin du plan : après avoir longé l'extérieur du bâtiment durant une minute, la caméra revient à l'intérieur où Kráner et Schmidt remarquent que le temps que Futaki voulait accorder à Irimiás – plusieurs minutes, avait-il proposé – s'est déjà écoulé.

¹⁵⁶ VALKOLA Jarmo. *L'esthétique visuelle de Béla Tarr in Théorème. Cinéma hongrois, le temps et l'histoire*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, p. 186.



Fig. 2.28. Filmer les murs comme le ferait un peintre – *Sátántangó*.

Naturellement, le sauveur arrive encore une fois au moment précis. C'est le moment de réaffirmer la confiance que le groupe lui a accordée et établir son rôle de chef. Après leur avoir annoncé que le grand projet communautaire – l'île socialiste qui allait restituer l'honneur et la fierté – doit être reporté à cause de l'hostilité du gouvernement, la seule solution possible est de s'éparpiller provisoirement à travers le comté en attendant que tout soit de nouveau prêt et que les autorités aient perdu leur trace. Seulement alors pourront-ils retourner à la campagne et construire enfin la vie meilleure : « à partir de maintenant, vous êtes des gens spéciaux, car pour la cause que vous servez, la loyauté, la dévotion et la prudence sont absolument nécessaires [...] Vous resterez en contact avec moi, mais pas les uns avec les autres [...] Ce que vous aurez à faire c'est d'écouter les gens autour de vous. Les avis, les histoires, les événements qui sont liés à cette cause. Chacun d'entre vous devra pouvoir faire la distinction entre les bons et les mauvais signes. C'est-à-dire, entre le bien et le mal. » Ils deviendront par conséquent ce qu'Irimiás est déjà pour la police, un informant, un espion, un laquais du pouvoir. Il les rend esclaves d'une morale dualiste imposée par le modèle politique qu'il représente. Comme auparavant, l'appareil cerne son visage en gros plan, on le voit marcher devant eux, les yeux sombres et absents, mais cette fois, lorsqu'il termine de parler, la caméra ira se centrer sur le visage de Futaki, qui l'écoutait avec attention, collé au mur de la pièce voisine : il sera le seul à comprendre différemment, à avoir la confiance ébranlée [fig. 3.13]. Tarr se vaudra de ce même plan dans *Les Harmonies Werckmeister* pour nous montrer une

situation analogue : le dévoilement de Valuska, où il entend le discours du Prince et comprend. On y reviendra.

Divide et impera. Voici le principe du projet d'Irimiás, qui continue à se dévoiler comme un reflet des idéologies politiques analysés par Hannah Arendt : « les mouvements totalitaires sont des organisations de masse d'individus atomisés et isolés. Par rapport à tous les autres partis et mouvements, leur caractéristique la plus apparente est leur exigence d'une loyauté totale, illimitée, inconditionnelle et inaltérable, de la part de l'individu qui en est membre. Cette exigence est formulée par les leaders des mouvements totalitaires avant même qu'ils ne prennent le pouvoir [...] L'isolement d'individus atomisés constitue non seulement le fondement dans les masses du pouvoir totalitaire mais encore se répercute jusqu'au sommet de la structure toute entière. »¹⁵⁷ Ainsi, cette loyauté et dévotion doivent passer une épreuve finale : il faut un peu de foi. L'opportunité se présente lorsque Kráner et Schmidt demandent l'argent de retour : pas de question d'abandonner le profit d'une année de travail en échange d'un futur aussi incertain. C'est donc à ce moment-là que, avec la même tranquillité avec laquelle il a mis les billets dans sa poche, l'anti-prophète sort la grande liasse et la rend sans hésiter. Après quelques secondes d'incrédulité où ils restent comme dégrisés, Madame Kráner apparaît pour obliger son mari à le rendre à nouveau en s'excusant. Cependant, c'est trop tard, Irimiás n'en veut plus. Si dans le bistrot ils ont donné l'argent pour expier une culpabilité, ici ils le redonnent pour garder leur maître, pour qu'il ne les abandonne pas, comme une offrande de salut. Il les fera croire ainsi qu'ils ont un certain pouvoir sur lui, qu'en effet c'est lui qui agit en fonction de ce qu'ils veulent. La génialité d'Irimiás est de faire croire qu'il est une victime. Comme s'ils sortaient d'un cauchemar, têtes baissées, ils entourent leur sauveur avec le regret d'avoir désavoué celui qui, malgré le retard, avait tenu sa promesse et à qui ils devaient leurs vies. Ils l'avaient accusé d'un crime qui se voyait maintenant démenti par sa simple présence à lui, et c'est avec un remords croissant qu'ils se retrouvent remplis d'une nouvelle confiance inébranlable. Irimiás reprend l'argent à contrecœur. Soulagés mais tourmentés par la honte de leur impardonnable impatience ils font ce que leur maître ordonne sans prononcer un seul mot : ils reprennent leurs affaires et s'appêtent à abandonner le manoir. Un plan fixe à contre-jour va nous montrer leur sortie de

¹⁵⁷ ARENDT Hannah. *Op.cit.*, pp. 634, 742.

la maison : des silhouettes abattues qui prennent avec eux leurs dernières possessions pour monter à l'arrière d'un camion qui les amènera en ville. Dans un mouvement latéral mémorable à l'arrière de la camionnette qui les transporte par la même route qu'ils ont traversée la veille, nous les verrons ensemble pour la dernière fois, avec le dos tourné au brillant avenir et la pluie accablante qui fouette leurs visages. Maintenant, après tant d'années sans perspectives, ils respirent l'air de liberté : la coopérative et l'auberge s'éloignent avec toute la contrée qui défilait devant leurs yeux jusqu'à disparaître. On verra ensuite que le but d'Irimiás n'est pas de dépouiller les villageois de leur argent. Il cherche quelque chose de beaucoup plus durable que n'importe quel bien matériel : « il vise plutôt leur *faculté de penser*, donc leur liberté. »¹⁵⁸

Cela s'aligne avec les idéologies totalitaires, qui suivent toujours trois éléments fondamentaux :

« Premièrement, dans leur prétention à tout expliquer, les idéologies ont tendance à *ne pas rendre compte de ce qui est, mais de ce qui devient, de ce qui naît et meurt*. Dans tous les cas elles s'occupent exclusivement de l'élément du mouvement, autrement dit de l'histoire au sens courant du terme [...] La prétention de tout expliquer promet d'expliquer tous les événements historiques, promet l'explication totale du passé, l'explication totale du présent, et la prévision certaine de l'avenir. En deuxième lieu, dans ce pouvoir de tout expliquer, la pensée idéologique s'affranchit de toute expérience, dont elle ne peut rien apprendre de nouveau, même s'il s'agit de quelque chose qui vient de se produire. Dès lors, la pensée idéologique s'émancipe de la réalité que nous percevons au moyen de nos cinq sens, et affirme l'existence d'une réalité 'plus vraie' qui se dissimule derrière les choses que l'on perçoit et règne sur elles depuis cette cachette ; elle requiert pour que nous puissions nous en apercevoir la possession d'un sixième sens [...] En troisième lieu, puisque les idéologies n'ont pas le pouvoir de transformer la réalité, elles accomplissent cette émancipation de la pensée à l'égard de l'expérience au moyen de certaines méthodes de démonstration. Le penser idéologique ordonne les faits en une procédure absolument logique, qui part d'une

¹⁵⁸ LENGYEL David. *Trembler pour l'autre. Pour une éthique au cinéma*, p. 118.
Italiques dans le texte.

prémisse tenue pour axiome et en déduit tout le reste ; autrement dit, elle procède avec une cohérence qui n'existe nulle part dans le domaine de la réalité. »¹⁵⁹

On s'aperçoit à ce stade de l'énorme pouvoir qui réside dans la capacité de donner une explication. C'est certainement tout ce qu'il a fallu à Irimiás pour s'approprier de la volonté des villageois : une explication sur la mort d'Estike, sur l'avenir de la coopérative, sur la nouvelle vie... Ils avaient besoin de comprendre, de trouver un sens aux événements du monde, mais il leur fallait quelqu'un pour leur ouvrir la voie. C'est précisément cette nécessité qu'Irimiás exploite au maximum, il est le seul capable de créer un peu de lumière dans le grand noir de l'existence. En échange des explications fournies, les habitants de la ferme suivront avec plaisir, en tant que « gens spéciaux », les ordres de leur Chef, qui les amènera à une gare déserte où il repartira une petite partie du capital commun avant de leur donner des instructions précises qu'ils devront suivre à la lettre. Ils n'auront qu'à se mettre au travail et attendre. Après lui avoir remercié sa bonté infinie – malgré tout, il leur avait accordé une importance particulière et les avait transformés en représentants et serviteurs d'une grande cause pour laquelle leurs qualités étaient indispensables – ils se séparent pour frayer un nouveau chemin. Si *Sátántangó* est un film sur l'illusion, dit Rancière, « il se distingue d'à peu près tous les autres par ce petit écart, cet écart inouï : il n'a aucune 'réalité' à opposer à cette illusion. Très précisément la terre qu'il nous montre est une terre où rien ne germe sinon des paroles. C'est la démonstration que fait l'extraordinaire discours d'Irimiás, l'escroc ou le faux prophète, dans la salle de bistrot [...] La voix magnétique semble rêver tout haut et dire seulement ce que l'événement impose à tous de penser : comment cela a-t-il pu arriver ? Est-ce ainsi que les hommes vivent ? »¹⁶⁰

Ils ne seront pourtant pas tous emportés par l'illusion : Futaki, lui, refuse de faire partie de la « toile patriotique ». Lui, qui plus tôt dans la journée avait déposé tout son espoir sur le projet du manoir d'Almassy ; lui, qui fut le premier à donner son argent pour participer à l'île socialiste et qui encouragea les autres à faire de même, sera le seul membre de la coopérative

¹⁵⁹ ARENDT Hannah. *Op.cit*, pp. 827-828.
Italiques de l'auteur.

¹⁶⁰ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr : le travail du temps. À propos de Sátántangó* in *Cahiers du cinéma*, n° 591, p. 80.

qui réussit à échapper aux discours du sauveur. On pense de nouveau aux secondes que la caméra accorda à son visage au moment où Irimiás dévoila les inconvénients de la création de la nouvelle ferme : loin de penser que les problèmes avaient disparu, il avait réalisé avec stupeur que, contrairement aux autres, il avait perdu la confiance. Il n'a plus besoin d'explications : « quand Futaki se sépare des villageois de *Sátántangó*, il n'est ni optimiste ni pessimiste. Il accomplit un acte anarchique sans être politicien, ignorant ce que l'avenir lui réserve. Là n'est pas la question, puisque de cet avenir le spectateur ne saura rien, lui non plus. L'accent est donc mis sur la séparation, le renoncement. »¹⁶¹ Un contrepoint s'établit entre le dernier plan du groupe et celui de Futaki [fig. 2.29] : tandis que les trois couples sont filmées debout, statiques après le départ d'Irimiás, Futaki s'éloigne en marchant, puisqu'en marchant « on apprend tout ». La caméra reste avec lui et l'accompagne jusqu'à disparaître, cette fois non point dans la grisaille de la plaine, mais dans la ville industrielle.

« C'est ici qu'il paraît utile de rappeler une autre fonction de la marche, inscrite dans le film. Cette fonction, c'est de s'en aller vers l'inconnu, faire acte de dissidence, quitter à cheminer seul ou presque. Geste abrahamique, qu'un personnage du récit filmique accomplit. Il s'agit de Futaki, un homme traversé de contradictions. Cela est lisible avant même qu'il commence à parler : il a besoin d'une canne pour marcher, mais son patronyme est dérivé du verbe hongrois *futni* ('courir')[...] Il se sépare du groupe à la fin, et du même coup, se soustrait aux rapports écrits au vitriol que le chef de la bande adresse aux autorités. Sa peur de la mort le pousse à réfléchir, et la désespérance lui fait paradoxalement affronter le futur. »¹⁶²

¹⁶¹ LENGYEL David. *De deux sons de cloche. La métaphore dans le cinéma de Béla Tarr* in *Métaphores et cultures en mots et en images*, p. 282.

¹⁶² LENGYEL, David. *Dans le dos du temps - altérité et temporalité dans le cinéma de Béla Tarr* in *Nunc*, n° 29, p. 41.
Italiques dans le texte.



Fig. 2.29. Dernière apparition des villageois, Futaki et Irimiás – *Sátántangó*.

Après le départ de Futaki, un travelling avant, en parallèle à celui qui nous présentait Irimiás et Petrina pour la première fois [fig. 1.2], nous montre maintenant la dernière image du trio. Comme un nouveau déjà-vu, Tarr clôt l'arc narratif de la coopérative avec un plan analogue à celui qui nous montrait la résurrection des deux personnages : au milieu de la même rue sale et déserte qui les conduisit deux jours auparavant à la préfecture de police, tournant le dos à la caméra, sous la pluie et le vent, on suit trois silhouettes qui s'éloignent dans une marche laborieuse due à la force des éléments. Comme si le cinéaste rembobinait la bande, comme si l'on suivait l'enroulement du fil de la pelote évoquée par Bergson, la marche d'Irimiás et ses acolytes nous ramène à un bureau du commissariat où, au lieu d'une rencontre avec la figure de l'ordre, nous verrons deux bureaucrates mécontents confrontés à la tâche fastidieuse de transformer le rapport d'Irimiás – criblé de descriptions vulgaires et ironiques – en un document plus à la hauteur de la République. Ce sera donc le dernier discours de l'Ange de la liberté : « bien qu'hier j'aie signalé que je trouvais stupide d'écrire de telles choses, afin de prouver ma bonne volonté, je suis vos instructions. Vous m'avez encouragé à la plus grande franchise. Je tiens à préciser que les capacités de mes gens sont réelles. J'espérais vous en convaincre hier. C'est important, car vous pourriez, après la lecture du texte, émettre des conclusions différentes. Pour que ma base puisse demeurer fonctionnelle, mes hommes ne doivent être en contact qu'avec moi-même, toute autre solution aboutirait à un échec. » On apprend qu'il y a en effet un certain intérêt de la part du gouvernement pour les habitants de la ferme, que la mission confiée à Irimiás consistait spécifiquement à assurer le contrôle de la communauté et qu'il a sans doute réussi dans son travail. La lecture du dossier nous laisse cependant perplexes, avec plus de questions que de réponses : les

intentions finales du personnage ne seront jamais dévoilées et la « toile patriotique » ne se verra jamais cristallisée.

Emma Zunz, nouvelle de Jorge Luis Borges publiée dans *L'Aleph* (1949), nous aide à illustrer cette situation. Dans cette histoire de vengeance, l'auteur nous livre un conte de mensonges remplis de vérités : Emma Zunz, ouvrière dans une usine de tissus, reçoit une lettre lui informant sur le suicide de son père – emprisonné après avoir été faussement accusé de vol par le propriétaire de la même usine – qui déclenche la transformation de la fille en instrument de justice. Pour tuer le patron sans devoir mentir à la police, elle élabore un stratagème qui implique une rencontre sexuelle inconfortable avec un marin scandinave et la dénonce de ses collègues grévistes, car il lui fallait *vivre* un outrage pour pouvoir l'évoquer avant et après le meurtre. Elle avoue le crime en remémorant tous les éléments : la lettre du père, le marin, la grève, l'agression et enfin la légitime défense. « L'histoire était incroyable, en effet, mais elle s'imposa à tout le monde, *car en substance elle était vraie*. Sincère était le ton d'Emma Zunz, sincère sa pudeur, sincère sa haine. Authentique aussi était l'outrage qu'elle avait subi ; seuls étaient faux les circonstances, l'heure et un ou deux noms propres. »¹⁶³ Comme Emma Zunz, Irimiás ne ment pas dans son rapport, tout comme il ne ment pas aux villageois dans son premier discours (il le dit d'ailleurs lui-même : « je ne suis que le serviteur d'une grande cause ») ni lorsqu'il annonce le nouvel ordre et la stratégie à suivre pour échapper aux soupçons du gouvernement. Il ne fera donc qu'ajuster un peu les circonstances et, comme l'héroïne de Borges, « un ou deux noms propres ». Toutefois, ce qui intéresse le cinéaste n'est pas la suite du récit ou le développement de l'intrigue, mais nous montrer, à travers toutes ces versions du même événement, la force de vie qui jaillit des situations les plus infimes, telle que la tâche virtuellement impossible des deux rédacteurs. Comme nous dit Béla Balázs : « le cinéma est l'art de voir. Sa tendance la plus intime le pousse donc à dévoiler et à démasquer. Bien qu'il fournisse les plus formidables supercheries, il n'en est pas moins, par essence, l'art des yeux ouverts. Si son réalisme devient parfois une fuite idéologique devant la réalité, il n'en reste pas moins qu'en dernière analyse le réalisme est toujours

¹⁶³ BORGES Jorge Luis. *L'Aleph*, Gallimard, 1967, p. 78.
Italiques de l'auteur.

révolutionnaire. Dans la lutte pour la vérité, montrer les faits reste l'arme décisive. Dans la lutte pour l'homme, la meilleure propagande c'est de montrer l'homme. »¹⁶⁴

C'est exactement ce que fait Béla Tarr. Dans cette scène de quinze minutes, il nous montre simplement deux hommes au travail : tournée en deux plans, la caméra reprend son inexorable rotation autour de l'espace de travail des rédacteurs, le premier ira dans le sens des aiguilles d'une montre, le second dans le sens inverse [fig. 2.30]. On assiste ainsi à tout le processus de correction du document, où madame Schmidt, décrite par Irimiás comme une « stupide femelle aux gros seins » devient « mentalement immature, qui exagère son caractère féminin » ; Futaki, décrit par Irimiás comme « le seul qui est dangereux. Un révolté, pas très courageux [qui] pourrait faire une belle carrière » deviendra aux yeux du gouvernement un homme « dangereux, mais peut être utile. Plus malin que les autres. Infirmes. » Il s'agit peut-être du moment le plus comique de toute l'œuvre de Tarr, où le cinéaste nous montre un travail de traduction : puisque Irimiás est en quelque sorte un représentant du gouvernement, ce n'est pas acceptable de trouver dans un dossier officiel des descriptions telles que : « sinistre macaque au regard ahuri » ou « cornichon délavé et rabougri » ou encore « bouffon pétaradant avec l'hébétude inerte. » Les deux bureaucrates se valent de tous les adjectifs possibles pour traduire cela à la langue officielle sans pour autant porter atteinte au contenu. Une fois le travail achevé, ils rangent le rapport dans une chemise et glissent soigneusement tous les papiers dans les respectives étagères du placard. Dehors il pleut encore et ils enfilent leurs manteaux et ferment la porte derrière eux, accompagnés par la voix *off* du narrateur qui apparaît pour la dernière fois : « chez eux, on leur a posé la même question à tous les deux : 'tu as eu une sale journée, chéri ?' Ce à quoi, tremblants et épuisés, ils n'ont pu que répondre : 'non, rien, la routine, ma chérie.' »

« Sarcastique dans toute son ampleur, ce film exige d'être lu comme une sorte de rapport intermédiaire sur l'endroit où l'humanité semble se trouver – dans un marasme de lâcheté, de trahison, d'auto-illusion, d'alcoolisme et de tromperie [...] où la bureaucratie s'est tellement enkystée dans ses propres opérations d'autosuffisance que des mots à la mode comme communisme, capitalisme et même christianisme sont devenus vides de sens, étiquettes interchangeables pour désigner les interactions sociales et économiques sordides

¹⁶⁴ BALÁZS Béla. *Op.cit*, pp. 384-385.

qui ont lieu. Pourtant, je pense qu'il serait faux de qualifier ce [film] de misanthrope [...] Comme Luis Buñuel et peut-être le peintre Pieter Bruegel, Tarr et Krasznahorkai ont une vision des paysans abjects et égocentriques qui est trop passionnée et trop richement humaine pour être décrite comme cynique ou antisociale. »¹⁶⁵

Dans une période où le cinéma hongrois commençait à se sentir libre de critiquer et dénoncer le régime¹⁶⁶, *Sátántangó* se construit plutôt comme une satire du système qui nous présente le communisme et ses failles non point pour l'attaquer, mais pour l'inscrire en tant que partie intégrante du paysage. Libéré de la censure qui l'avait empêché de réaliser le film durant les années 1980, Tarr prend l'œuvre de Krasznahorkai pour en faire un film où le pouvoir est abordé comme le milieu où la misère se manifeste. Les conditions sociales désespérées de ses personnages ne seraient qu'un symptôme de la dégradation universelle incarné par l'état du pays. Comme nous explique András Kovács :

« [Tarr] s'intéresse surtout à la question de savoir comment il est possible de préserver la dignité humaine au milieu des conditions sociales les plus misérables [...] Il choisit des héros socialement défavorisés car l'absence de défense y est accentuée. À la fin des années 1950, Antonioni plaçait ses héros dans un milieu de classe moyenne supérieure, afin que personne ne commette l'erreur de penser que l'aliénation pouvait être évitée lorsque les besoins financiers étaient satisfaits. Si Tarr place ses personnages si bas, c'est pour montrer

¹⁶⁵ ROSENBAUM Jonathan. *Essential cinema : on the necessity of Film Canons*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 2004, p. 49.

"Sarcastic to the core, this movie demands to be read as a kind of interim report on where humanity seems to be lodged – in a quagmire of cowardice, betrayal, self-delusion, alcoholism, and deceit [...] where bureaucracy has become so encrusted in its own self-serving operations that buzzwords like communism, capitalism, and even Christianity have become meaningless, interchangeable labels for whatever grubby social and economic interactions happen to take place. Yet I think it would be wrong to call this [film] misanthropic [...] Like Luis Buñuel and perhaps the painter Pieter Brueghel, Tarr and Krasznahorkai have a view of abject, self-absorbed peasants that is too passionate and too richly human to be adequately described as cynical or antisocial."

¹⁶⁶ Cf. MARTÍNEZ Dominique. *Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de l'Hongrie* in *Positif*, n° 597, pp. 108-111.

« On peut dire qu'à partir de 1980 le cinéma hongrois a joué un rôle subversif dans la culture [...] À partir de 1986, le sentiment que le régime ne tiendrait plus longtemps s'imposait. Dès 1987, 1988 ou 1989, beaucoup de films ignoraient les tabous sans que personne ne les censure [...] Les cinéastes ont perçu la faille du système ; ils ont très vite ignoré les tabous et attaqué le système communiste. »

que dans la misère il n'y a pas une profondeur à laquelle on ne pourrait pas descendre encore plus bas, car il embrasse le monde par le dessous plutôt que par le dessus. Personne ne peut prétendre que les problèmes d'Antonioni sont ceux des riches et personne ne peut prétendre que les films de Tarr ne représentent que la misère des pauvres. »¹⁶⁷



Fig. 2.30. La bureaucratie au travail – *Sátántangó*.

Béla Tarr continue à rembobiner la bande. Du bureau des deux rédacteurs du régime on revient au bureau du Docteur : comme si le temps s'était arrêté, le dernier épisode de *Sátántangó* commence avec la caméra placée exactement au même endroit où elle était lors du départ du Docteur, comme si elle avait attendu ici durant plus de sept heures. Après treize jours de dérive, le Docteur rentre chez lui avec sa dame-jeanne remplie de nouveau et se sert

¹⁶⁷ KOVÁCS András Bálint. *Sátántangó* in *The cinema of Central Europe* (Peter Hames éd), p. 237. "The focus of his interest was on the question of how it was possible to preserve human dignity in the midst of the most miserable social conditions [...] He choses socially-deprived heroes, because their defenselessness is accentuated. At the end of the 1950s, Antonioni placed his heroes in an upper-middle-class milieu, so that no one made the mistake of thinking that estrangement could be avoided, when financial needs were met. The reason for Tarr placing his characters so low is to show that there are no depths of misery from which one could not sink even lower, for he embraces the world from underneath rather than from above. No one can claim that Antonioni's problems are those of the rich, and no one can claim that Tarr's films only represent the misery of the poor."

aussitôt un verre de son eau-de-vie : il avait réussi, après avoir surmonté des épreuves incontestablement atroces, il avait droit à sa dose de pálinka. Il regagne immédiatement son poste d'observation et jette un regard de contrôle autour de sa maison et la coopérative. Comme si une force supérieure avait conservé son poste intact, il constate avec bonheur que rien n'a bougé : crayons, carnets, verres, cigarettes et allumettes, tout se trouvait à sa place. La caméra cerne la fenêtre, complètement embuée par la pluie, avant de se centrer sur son visage lorsqu'il écrit : « pendant les treize jours que j'ai passé à l'hôpital Madame Kráner n'a pas pointé sa tronche ici une seule fois [...] Aucun d'entre eux n'ose quitter la maison [...] Ils ne s'imaginent pas que c'est justement cette mortelle inertie qui les met à la merci de ce qu'ils craignent le plus. » La coopérative lui semblait déserte et avec sa bonbonne à ras bord il pouvait à présent songer à passer sans problème l'hiver qui s'annonçait. L'absence des villageois l'oblige désormais à imaginer leurs vies, mais en l'espace d'un instant, sa concentration se voit interrompue par le bruit lointain d'une cloche. Il écoute avec attention et écrit : « une révolution cosmique ». Incapable d'ignorer le carillon, avec ses forces et son endurance rétablies après l'interruption forcée à l'hôpital, il remet son manteau avec un effort titanique et sort, plein d'exubérance, pour marcher de nouveau, cette fois à la recherche de la source du bruit : il s'arrête au milieu de la route, regarde l'immensité du grand *Alföld* et continue avec la certitude d'avoir pris le bon chemin. La vastitude de la grande plaine est devant nous, le ciel et la terre se confondent dans l'horizon et le bruit des cloches devient de plus en plus fort. Deux plans fixes nous montrent la marche du Docteur qui, d'un pas stoïque, s'approche lentement à une tour abolie au milieu d'un monticule, une ancienne chapelle envahie par la végétation. On pénètre les ruines du clocher pour découvrir un petit vieillard hurlant fougueusement « les Turques arrivent » tandis qu'il frappe à grands coups les vestiges de la cloche avec une barre de fer dont l'écho nous fit imaginer qu'il s'agissait d'un évènement plus cosmique. Persuadé que ces cloches porteraient plutôt un message sans équivoque, un appel, une promesse, le Docteur fait demi-tour sans mot dire et rentre chez lui : « je deviens fou, j'ai pris les cloches du ciel pour le tintement du glas ». Il rentre à la maison et aussitôt, avec la même parcimonie qu'il avait pour se servir son breuvage, il débarrasse sa table et cloue des planches à la fenêtre pour s'enfermer dans l'obscurité totale. Dans le noir il se mettra à écrire les mêmes mots qui ont ouvert le récit : « 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 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. » Le film s'origine de cette manière avec sa fin et c'est ainsi que la fin nous donne la possibilité de recommencer.



Fig. 2.31. Comprendre quelque chose – *Sátántangó*.

L'apocalypse advient pour nous pousser à continuer et Béla Tarr nous le confirme : « je ne voudrais pas que vous sortiez de [*Sátántangó*]. Ce que j'aimerais, c'est qu'on recommence. Qu'il n'y ait jamais de fin. Le problème, avec ce film, c'est qu'il y a une fin. C'est aussi une barrière par rapport à tout ce qui se passe dans la vie : à un moment, il y a une fin. C'est avec cette finalité que nous ne savons pas quoi faire. C'est peut-être pour cela que l'on fait des films, pour s'approcher de cette totalité. Ce sont quand même des expériences téméraires. »¹⁶⁸ Les films de Tarr sont de cette manière la conséquence d'un élan pour exalter la force qui mène à l'être humain à se percevoir comme une partie de la totalité. Il interprète, adapte et redistribue les détails des textes de Krasznahorkai pour en faire une conspiration

¹⁶⁸ TARR Béla. *Op.cit*, p. 13.

des détails où tout conspire. Dans les mots de Gilles Deleuze, « dans la vie psychique, il n'y a pas d'accidents : la nuance est l'essence ».¹⁶⁹ Cette manière de procéder crée une œuvre où la misère ne sera jamais utilisée pour contraster avec l'abondance mais plutôt pour nous montrer que les profondeurs de notre angoisse signalent les sommets que nous pouvons, avec le temps, atteindre. Pour le Docteur, cette rencontre avec le fou, cet « évadé de l'asile » qui tape avec impétuosité les cloches détruites du temple abandonné, lui permettra d'en tirer un sentiment de puissance : confondre les cloches du ciel avec le tintement du glas le mène à la découverte de son pouvoir magnétique : ses mots. Capable de déterminer la structure des événements qui l'entourent, n'ayant plus besoin de regarder par la fenêtre, le Docteur retrouve sa liberté : « d'archiviste, le médecin se fait prophète quand il comprend que ce qu'il *devine se produit* [...] Il ne doit plus guetter un événement qui ne se produira pas, il doit *l'imaginer*, seule façon de le *réaliser*. »¹⁷⁰ Les valeurs qui régissent le monde, qui instaurent le « bien » et le « mal », étant des points de vue, sont toujours posées par le regard, qui voit dans la mesure où il a vu. N'ayant plus rien à regarder, le Docteur est libre d'ordonner les événements du monde selon sa volonté, car ordonner c'est s'obéir à soi-même. La fin de *Sátántangó* s'avère ainsi comme un nettoyage radical du passé, une révolution qui se situe dans les profondeurs non verbales de l'être : à l'intérieur d'une pièce noire, comme une matrice, émerge notre humanité. L'enfermement du Docteur est une action nécessaire pour le renouveau et l'ascension qui le conduit progressivement à la compréhension totale du Monde. Le temps qu'il passa à enregistrer le moindre événement de l'exploitation, ce labourage qui prépare le terrain pour une nouvelle vie, le récompense avec la faculté de résister, par l'intervention de l'écriture, au défi lancé en permanence par l'ordre unilatéral des choses. Il peut désormais voyager avec le temps sans jamais quitter l'instant présent et suivre l'activité même de l'univers : il peut créer, détruire, conserver. Il avance avec le mouvement par excellence – le mouvement de la Terre – vers toutes les dimensions de l'espace, en brisant les horizons, jusqu'à atteindre la fin, qui est le masque du début. Il atteint un tel degré de précision dans son observation qu'il détermine désormais ce qui se passe dans la coopérative

¹⁶⁹ DELEUZE Gilles. *L'Île déserte et autres textes*, Éditions de Minuit, p. 49.

¹⁷⁰ MARGUET Damien. *Traductions et métamorphoses* in *Vertigo*, n° 41, p 117.
Italiques dans le texte.

et grâce à l'écriture il se permet d'intervenir dans le mécanisme des événements : Futaki redoute le son des cloches parce qu'il sait, grâce à la découverte du Docteur, que c'est impossible que le son vienne d'une chapelle sans clocher. Ce qu'il entend est de cette manière le carillon de la fin, qui se poursuit jusqu'au premier épisode du film.

Cependant, Rancière fait bien de nous rappeler : « il n'y a rien qui ne soit entièrement matériel, entièrement sensoriel dans ce film qui se déroule entre deux sons de cloche, relayés par : un tic-tac obstiné d'horloge, une phrase inlassablement répétée par un ivrogne, le bruit des verres qu'on remplit et qu'on engloutit, l'accordéon, le rythme du tango et surtout le bruit quasiment ininterrompu de la pluie sur la plaine hongroise. Et l'exacerbation sensorielle ne fait pas ici ce qu'elle fait volontiers chez Tarkovsky ou Sokourov : nous faire basculer dans l'univers spirituel [...] La longueur des plans fixes et la lenteur des mouvements de caméra n'introduisent à aucun monde de l'esprit. »¹⁷¹ Patient comme une araignée qui ne cesse de refaire sa toile, Béla Tarr fait de la destruction un processus d'une extrême splendeur. Comme un artisan, plutôt qu'un artiste, il est au service d'une cause plus grande : il n'y a que la vie, c'est-à-dire le changement. « Il y a le travail de l'art qui concentre et dilate les temps, joint et disjoint les trajets et mobilise les corps pour donner à toute 'illusion' sa juste matérialité. Le désespoir de Béla Tarr trouve alors sa voie incomparablement joyeuse entre ricanement des témoins de l'universelle corruption et l'appel des servants de l'esprit. Qui n'a pas le temps de voir tomber la pluie chez Béla tarr n'a pas le temps d'apprendre le bonheur de l'art. »¹⁷² Voué à la transformation, Tarr devient le maître de l'instant éphémère en le montrant dans son intensité infinie.

¹⁷¹ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr : le travail du temps. À propos de Sátántangó* in *Cahiers du cinéma*, n° 591, p. 80.

¹⁷² *Ibid*, p. 81.

« Et il y avait surtout ce brame puissant et mélodieux, musique véritablement élémentaire, inhumaine, qui était à la fois la voix ténébreuse de la terre, l'harmonie des sphères célestes et la plainte rauque du grand bouc sacrifié. Serrés l'un contre l'autre à l'abri d'une roche en surplomb, Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux-mêmes dans la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts. La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar. »

Michel Tournier - *Vendredi, ou les limbes du pacifique.*

chapitre 3 après le déluge

Regardons un tableau. Il s'agit de *Le Radeau de la Méduse* du peintre romantique français Théodore Géricault, daté de 1819.



INV 4884. Théodore Géricault, *Le Radeau de la méduse*, 1819.

Il se rasa la tête et s'enferma dans son atelier du Faubourg-du-Roule pour ne voir personne. Il avait entrepris un minutieux travail de recherche – huit mois d'esquisses, d'études et de dessins préparatoires – avant de se pencher sur la grande toile (490 × 716 cm) que, comme un présage au mythe qu'il s'appropriait à créer, il acheta une année auparavant : il rencontra les survivants de la tragédie, passa des journées entières à peindre des cadavres qu'il se fit livrer clandestinement de la morgue de l'hôpital Beaujon, étudia les visages de patients mourants et amena chez lui des membres sectionnées pour étudier les processus de décomposition. Maintenant il était prêt à exécuter sa vision : dépeindre la souffrance des hommes dans leur

lutte contre les forces de la Nature. L'écrivain anglais Julian Barnes observe ce tableau monumental et se demande : « comment transforme-t-on une catastrophe en œuvre d'art ? » Il faudrait commencer par la comprendre, certainement, cette catastrophe. La comprendre, l'imaginer et la justifier : « pourquoi est-ce arrivé ? Que veut dire cette folle réaction de la nature, cet instant de déraison de l'homme ? Eh bien, en tout cas, ça sert à produire une œuvre d'art. Peut-être qu'au fond c'est la vraie raison des catastrophes. »¹

Tout commença par une décision bureaucratique : en 1815, Hugues Duroy de Chaumeris – ancien marin royaliste et émigré de la Révolution – rentre en France après la Restauration pour profiter d'un décret qui lui permet de réintégrer la Marine. Il avait passé plus de vingt ans sans naviguer, mais son nouveau grade de capitaine de frégate permet que le roi Louis XVIII le désigne dirigeant d'une expédition destinée à réinstaller la présence française au Sénégal. Il devient ainsi capitaine de la frégate *La Méduse* – qui entre soldats, colons et équipage transportait presque quatre cents personnes, dont le nouveau gouverneur du Sénégal, le colonel Schmaltz – et commandant d'une flottille composée de trois autres navires : la flûte *La Loire*, le brick *l'Argus* et la corvette *l'Écho*. Après plusieurs contretemps, le convoi appareille de l'île d'Aix le 17 juin 1816 pour rallier le port sénégalais de Saint-Louis. Au bout de quinze jours, Duroy de Chaumeris s'avère déjà un capitaine incompetent : pris d'une hâte indisciplinée pour arriver plus rapidement à bon port, il dépasse les trois appareils de la flottille, suit une route erratique à travers les hauts-fonds de la côte mauritanienne et s'encastre profondément sur les sables du banc d'Arguin. N'ayant aucun navire à disposition pour aider à renflouer la frégate, il n'y aura qu'une seule possibilité : préparer l'évacuation. La panique et le désordre s'emparent de la compagnie lorsque l'équipage découvre que les canots de sauvetage, seulement six pour quatre cents personnes, ne peuvent en accueillir que deux cent cinquante : « une intense activité et une très grande fébrilité règnent sur le navire [...] Un conseil d'officiers doit notamment décider des moyens à mettre en œuvre pour sauver les [passagers] [...] [et décident] la construction d'un radeau. »² C'était donc décidé : les cent cinquante personnes restantes, des soldats et des « matelots sans expérience » pour la plupart, embarqueraient sur le radeau, nommé la « machine », qui devrait être remorqué

¹ BARNES Julian. *Une Histoire du Monde en 10 chapitres et 1/2*, Éditions Stock, p. 122.

² BOUDON Jacques-Olivier. *Les naufragés de la Méduse*, Texto, 2021, pp. 61-62.

jusqu'au rivage par les autres embarcations. Ce n'est que le début d'une série de décisions précipitées et erronées qui conduiront à une catastrophe humaine et au plus grand scandale de la Restauration.

L'énorme radeau, de vingt mètres sur sept, fut construit à la hâte avec les mâts de *La Méduse* et, malgré sa robustesse, étant à seulement un tiers de sa capacité, il se trouvait déjà partiellement submergé dans l'océan : « ce travail est effectué de manière très incomplète, laissant de nombreux vides entre les bouts de bois, qui provoqueront d'importants dégâts parmi les passagers. Tout laisse à penser qu'en débutant la construction du radeau, ses concepteurs avaient surtout en vue de le faire servir à entreposer des marchandises afin d'alléger la frégate. »³ Imaginons cet instant : un gigantesque rectangle en bois, minimisé par le vaste Atlantique, avec ses madriers à peine attachés, à la merci des courants et des vents, sans avirons ni moyens de navigation, transportant plus d'une centaine de personnes terrifiées ; nous contemplons la force de la Nature, essayons de saisir l'ampleur de l'événement et nous y prenons un étrange plaisir mêlé d'effroi. Cinq hommes observent ce redoutable spectacle du haut de *La Méduse* et décident d'y rester en attendant que la Providence vienne les chercher. Quant à la « machine », elle fut tractée à peine deux lieues lorsque les chaloupes, pressées d'atteindre la côte, larguent les cordages :

« Les embarcations chargées de leurs passagers s'éloignent de la frégate. Une file se crée pour tirer le radeau. Il se détache de la frégate remorqué par le grand canot qui est alors le seul à le tracter. Lorsqu'une [des chaloupes] s'approche d'un [canot plus petit], en dérivant faute d'avirons, celui-ci craint d'être coulé et largue la remorque qui le reliait au canot major. La ligne formée par les embarcations remorquant le radeau est ainsi coupée en son milieu. [Deux des quatre canots] se désolidarisent [...] Le radeau n'est dès lors plus tiré que par le grand canot et le canot major [à bord duquel] on décide immédiatement de se désolidariser de la chaîne. »⁴

³ *Ibid*, p. 65.

⁴ *Ibid*, p. 75.

Alexandre Corréard et Henri Savigny, deux des quinze survivants – quinze de cent cinquante – publient une année plus tard une relation de leur expérience à bord du radeau où ils expriment le choc de l'abandon :

« Nous ne crûmes réellement pas, dans les premiers instants, que nous étions si cruellement abandonnés ; nous nous imaginions que les canots avaient largué parce qu'ils avaient aperçu un navire et qu'ils couraient dessus pour demander du secours [...] Dès que [la dernière] chaloupe fût partie, nous n'eûmes plus alors de doute que nous étions abandonnés [...] La consternation fut extrême. Tout ce qu'ont de terrible la soif et la faim se retraça à notre imagination [...] De la stupeur la plus profonde les matelots et les soldats passèrent bientôt au désespoir ; tous voyaient leur perte infaillible et annonçaient par leurs plaintes les sombres pensées qui les agitaient. »⁵

Les événements qui suivirent se sont succédé très rapidement : le désespoir, la peur et le manque de vivres – à peine deux barriques d'eau, cinq de vin et douze précieux kilos de biscuits qui après avoir pris de l'eau sont devenus une pâte désastreuse – ont déclenché l'ivresse, la mutinerie et le cannibalisme. Obligés à se tenir debout, entassés les uns sur les autres, le premier jour est dominé par la consternation et le sentiment d'abandon après la rupture avec les canots. Sans pouvoir diriger le radeau, affligés par tout mouvement, les hommes observent impuissants la frégate, le convoi et la côte s'éloigner lentement. Après la tombée de la nuit, dans l'obscurité totale, les hommes seront victimes de délires et visions au milieu d'un très mauvais temps qui menace de renverser la « machine » :

« Des vagues extrêmement grosses déferlaient sur nous et nous renversaient quelquefois très rudement. Les cris des hommes se mêlaient alors au bruit des flots, tandis qu'une mer terrible nous soulevait à chaque instant de dessus le radeau et menaçait de nous entraîner [...] Tout-à-coup nous crûmes, pendant quelques instants, découvrir des feux au large. Nous [...] tirâmes même quelques coups de pistolet mais il paraît que la vue de ces feux n'était qu'une erreur de vision [...] Nous luttâmes contre la mort pendant toute cette nuit [...] Roulés par les flots de l'arrière à l'avant et de l'avant à l'arrière [...] flottant entre la vie

⁵ CORRÉARD Alexandre ; SAVIGNY Henri. *Nauffrage de la frégate La Méduse faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816*, Paris, 5^{ème} édition, 1821, p. 93, 94, 99.

et la mort, gémissant sur notre infortune, certains de périr [...] telle fut notre position jusqu'au jour. »⁶

Le deuxième jour se lève avec l'horreur des premiers morts : une douzaine d'hommes, empêtrés dans les interstices laissés entre les planches du radeau, incapables de se désengager, périrent durant la tempête nocturne. Le jour se poursuit ainsi sous une imminente dépression qui, ajoutée à la chaleur et à la torpeur du vin, ouvre la voie à l'insubordination et à la mutinerie car, naturellement, une hiérarchie s'était déjà imposée : « les naufragés se divisent [...] en deux groupes. Au centre, le 'groupe d'officiers' qui comprend notamment les officiers d'infanterie, quelques cadres de l'équipage de la frégate et une poignée de passagers [...] Se repartissent aux marges l'essentiel des soldats du bataillon du Sénégal et des matelots. »⁷ Le centre de l'embarcation, qui dispose d'un plancher relativement stable, sera donc l'objet d'une bataille extrêmement violente qui se poursuit tout au long de cette deuxième nuit :

« Croyant fermement qu'ils allaient être engloutis, [les soldats] résolurent d'adoucir leurs derniers moments en buvant jusqu'à perdre la raison [...] Ainsi excités, ces hommes, devenus sourds à la voix de la raison, voulurent entraîner dans une perte commune leurs compagnons d'infortune [...] Un d'eux s'avança sur les bords du radeau avec une hache d'abordage et commença à frapper sur les liens : ce fut le signal de la révolte [...] Les révoltés tirèrent leurs sabres [...] Le combat devint général. Quelques-uns crièrent d'amener la voile [...] La chute du mât faillit de casser la cuisse à un capitaine d'infanterie ; il fut saisi par les soldats qui le jetèrent à la mer [...] Nous le sauvâmes et le déposâmes sur une barrique, d'où il fut arraché par les séditionnaires qui voulurent lui crever les yeux avec un canif [...] Exaspérés par tant de cruautés, nous ne gardâmes plus de ménagements et nous les chargeâmes avec furie. Le sabre à la main, nous traversâmes les lignes que formaient les militaires, et plusieurs payèrent de leur vie un instant d'égarement [...] Les révoltés repoussés [...] nous laissaient en ce moment un peu de repos. La lune éclairait de ses tristes rayons ce funeste radeau, cet étroit espace où se trouvaient réunis de peines déchirantes, tant de malheurs cruels, une fureur si insensée, un courage si héroïque, et les plus généreux, les plus doux sentiments de la nature et de l'humanité. »⁸

⁶ *Ibid*, p. 104.

⁷ BOUDON Jacques-Olivier. *Op.cit*, p. 83.

⁸ CORRÉARD Alexandre ; SAVIGNY Henri. *Op.cit*, p. 109-114.

Malgré le calme retrouvé, le spectacle que les survivants devront affronter s'avère encore plus affreux que celui du matin : le radeau couvert de sang, morts, mourants. À ce stade, la faim, la soif et le soleil de plomb font des ravages sur l'esprit des naufragés qui, n'ayant rien mangé depuis quatre jours, n'ayant bu que leurs maigres rations de vin que certains mélangent à l'eau de mer et à l'urine, vont rapidement succomber au cannibalisme. Corréard et Savigny narrent avec horreur la scène épouvantable : « les infortunés que la mort avait épargnés dans la nuit désastreuse [deuxième nuit] se précipitèrent sur les cadavres dont le radeau était couvert, les coupèrent par tranches, et quelques-uns même les dévorèrent à l'instant [...] Voyant que cette affreuse nourriture avait relevé les forces de ceux qui l'avaient employée, on proposa de la faire sécher pour la rendre un peu plus supportable au goût. Ceux qui eurent la force de s'en abstenir prirent une plus grande quantité de vin [...] Quelques-uns mangèrent du linge ; d'autres des cuirs de chapeaux sur lesquels il y avait un peu de graisse ou plutôt de crasse [...] Un matelot tenta de manger des excréments, mais il ne put y réussir. »⁹ Il ne reste alors qu'une soixantaine d'hommes sur l'engin, la plupart dans un état physique déplorable, la moitié agonisant : « l'eau de la mer avait enlevé presque entièrement l'épiderme de nos extrémités inférieures ; nous étions couverts ou de contusions ou de blessures qui, irrités par l'eau salée, nous arrachaient à chaque instant des cris perçants, de sorte que vingt tout au plus d'entre nous étaient capables de se tenir debout et de marcher. »¹⁰ Nous devons pour un instant respirer et penser à la volonté de vivre de ces hommes. Dans leur relation, Corréard et Savigny insistent constamment sur la force qui jaillit des survivants malgré leur état lamentable, qui les conduit à ne jamais abandonner l'idée du sauvetage. Pendant les jours à la dérive il n'y aura aucun événement encourageant. Faméliques et assoiffés, ils n'éprouveront que l'angoisse et la peur, ils ne vivront que des horreurs, mais la conviction d'être secourus ne quittera jamais leurs esprits. Leur persévérance est accompagnée d'une dévotion inébranlable pour la Divine Providence qui, croyaient-ils, allait certainement les secourir. Une dévotion qui fut attestée dès le début de l'odyssée et qui s'affirme progressivement malgré la recrudescence de leur condition : « l'appel à la protection divine s'accroît dans les derniers moments de la dérive [...] Ils

⁹ *Ibid*, p. 132.

¹⁰ *Ibid*, p. 138.

voient même dans l'apparition des poissons volants qui leur ont permis de se nourrir pendant quelques jours une manifestation divine, le commandant du radeau ne pouvant pas ne pas songer à la pêche miraculeuse effectuée par les apôtres du Christ sur le lac de Génésareth ou plus encore sur le lac Tibériade. »¹¹

Au bout du cinquième jour il ne reste qu'une trentaine de survivants. Il n'y avait pourtant qu'une quinzaine d'hommes toujours capables de bouger et pour garantir encore quelques jours de survie les commandants du radeau doivent affronter une nouvelle épreuve. Le vin s'était presque terminé, mais les mourants avaient toujours droit à leur ration. Comment décider sur le sort de leurs propres camarades de naufrage ?

« Nous ne restâmes donc plus que vingt-sept. De ce nombre, quinze seulement paraissaient pouvoir exister encore quelques jours ; tous les autres, couverts de larges blessures, avaient presque entièrement perdu la raison. Cependant, ils avaient part aux distributions, et pouvaient avant leur mort, consommer, disions-nous, trente ou quarante bouteilles de vin qui, pour nous, était d'un prix inestimable. On délibéra ; mettre les malades à demi-ration, c'était leur donner la mort de suite. Après un conseil présidé par le plus affreux désespoir, il fut décidé qu'on les jetterait à la mer. Ce moyen, quelque répugnant, quelque horrible qu'il nous parût à nous-mêmes, procurait aux survivants six jours de vin, à deux quarts par jour [...] Trois matelots et un soldat se chargèrent de cette cruelle exécution ; nous détournâmes les yeux et nous versâmes des larmes de sang sur le sort de ces infortunés [...] Après cette catastrophe, nous jetâmes les armes à la mer ; elles nous inspiraient une horreur dont nous n'étions pas maîtres. »¹²

Après le meurtre collectif, les quinze tenaces et endurcis rescapés du radeau de *La Méduse* passent encore sept jours à la dérive, dans un calme relatif et sans autre perte de vie. Ce n'est alors qu'au treizième jour qu'ils discernent un navire à l'horizon, les survivants remercient chacun son dieu en attendant le sauvetage, mais après quelques minutes la joie s'évanouit. Cela fait deux semaines qu'ils ne boivent pas d'eau et la folie s'était sans doute emparée de leurs esprits ; le vaisseau qu'ils voient au loin semble s'éloigner : ne serait-il plutôt un mirage ? Une demi-heure plus tard le point minuscule qu'ils prirent pour salut avait disparu. Avec les

¹¹ BOUDON Jacques-Olivier. *Op.cit*, p. 109.

¹² CORRÉARD Alexandre ; SAVIGNY Henri. *Op.cit*, p. 140, 141.

esprits accablés, ils regagnent une tente qu'ils avaient confectionnée sous le mât de la « machine », s'allongent sur le plancher et envient la mort de leurs camarades. Deux heures d'enfer suivirent : combien de temps encore pour mourir ? Après les plus terribles réflexions, le chef canonnier sort de la tente pour aller sur le devant du radeau, où il aperçoit l'*Argus* qui fonce sur eux. Ceux qui avaient encore les forces se sont embrassés et congratulés en remerciant la Providence, ils étaient sauvés : « à peine eût-il mis la tête au-dehors, qu'il revint à nous en poussant un grand cri. La joie était peinte sur son visage ; ses mains étaient étendues vers la mer ; il respirait à peine. Tout ce qu'il put dire, ce fut : *Sauvés ! voilà le brick qui est sur nous !* [...] Nous nous embrassions tous, avec des transports qui tenaient beaucoup de la folie, et des larmes de joie sillonnaient nos joues desséchées par les plus cruelles privations. »¹³ Après treize jours de dérive et cent quarante-quatre morts, le voyage du radeau de *La Méduse* arrivait à sa fin.

Il faudra quelques semaines pour que les nouvelles atteignent l'Hexagone, mais le scandale ne tarde pas à éclater. Malgré les efforts du gouvernement pour étouffer l'affaire, cacher l'outrage vécu par les naufragés et adoucir l'incompétence du capitaine, la révélation de la tragédie par la presse et la divulgation des conditions dans lesquelles l'*Argus* trouve les rescapés provoque rapidement un choc dans l'opinion publique qui déclenche une véritable crise politique :

« Un véritable coup de tonnerre intervient le 13 septembre quand le *Journal des débats* publie le rapport que Savigny a rédigé à l'attention du ministre de la Marine [...] Le *Journal des débats* est alors le journal le plus lu en France [...] Il publie l'essentiel du rapport Savigny, ne le retouchant qu'à peine. Or, dans cette relation, Savigny livre un témoignage très réaliste de la violence qui a régné sur l'embarcation, avouant également que la survie des rescapés est due à la consommation de la chair humaine. Ce sont ces scènes d'anthropophagie qui heurtent le public, mais surtout les autorités [...] Le récit de Savigny est très vite traduit en anglais et publié par le *Times* dès le 17 septembre, signe de l'intérêt que les Britanniques portent à l'affaire. »¹⁴

¹³ *Ibid*, p. 159.
Italiques dans le texte.

¹⁴ BOUDON Jacques-Olivier. *Op.cit*, p. 145, 147, 149.

L'affaire de *La Méduse*, désormais cimentée dans l'imaginaire du peuple français, fascine autant qu'elle choque, même s'il faudra attendre encore trois ans pour que l'événement devienne un mythe. Il faut maintenant en faire de l'art.

Théodore Géricault se trouve alors en Italie. Comme s'il avait prévu d'échapper au scandale qui allait bientôt éclater en France, il quitte Paris en septembre de 1816 pour entreprendre un pèlerinage encore de rigueur pour les jeunes artistes européens. Il songeait depuis plusieurs années de voir les peintures monumentales des grands maîtres italiens, en particulier les fresques de Michel-Ange, qu'il ne connaît que par des gravures et qui lui paraissent, comme nous précise son biographe Charles Clément, « le plus prodigieux effort qu'ait jamais fait l'esprit humain. »¹⁵ Confronté à la splendeur de Titien et Raphaël, il oublie rapidement les entraînements conventionnels et travaille pour former son propre style. On sait par l'inventaire posthume de son atelier qu'il était un grand copiste – avec plus de soixante peintures achevées – qui, en accord avec son esprit rebelle, voyait dans l'acte de copier la clef pour ouvrir sa propre voie : « 'il vit tout, copia tout', note, en exégète avisé, Ernest Chesneau [...] Si la tradition fait de l'artiste un zélé précoce de Rubens, ce ne sont pas les Nordiques, mais les Italiens qui priment : Raphaël, Caravage, Titien, dont Géricault traque, dans les plus pieux, la machinerie dramatique [...] Géricault ne pratique nullement la copie académique de reproduction, qui ne vise qu'à l'apprentissage du *métier*. Mais une copie libre de formation, qui est un exercice personnel de lecture : une copie... originale [...] Il s'agit moins de reproduire que de *s'approprier* [...] Copier la *pensée* en la trahissant... »¹⁶

Cet élan pour se frayer son propre chemin malgré les règles préétablies de son époque peut être attesté dans les deux grands tableaux qui précèdent son voyage en Italie : le *Chasseur de la garde*, présenté au Salon de 1812, et le *Cuirassier blessé quittant le feu*, présenté au Salon de 1814. En observant ces deux peintures, on ne peut pas s'empêcher de constater que, dès le début de sa carrière, deux forces traditionnellement opposées convergent dans son pinceau :

¹⁵ CLÉMENT Charles. *Géricault, étude biographique et critique*, Librairie académique, Paris, 1879, p. 78.

¹⁶ MICHEL Régis. *Le mythe de l'œuvre*, in *Géricault*, catalogue d'exposition au Grand Palais, 1991-92, p. 18.

« Son tempérament l'attirait vers des sujets vitaux et contemporains, en particulier vers ceux qui appartenait au monde des soldats, des sports et des chevaux [...] Dans le *Chasseur de la garde* [...] ce qui aurait dû être un simple motif de genre est transformé avec audace en une image colossale. L'impulsion qui l'a poussé à dépasser le réalisme provenait de l'autre côté de sa nature, de sa fascination pour l'énergie et la grandeur. Son ambition était d'être un peintre monumental. Il y avait en lui un besoin de 'briller, d'étonner le monde', une tendance à la déclamation, une impulsion explosive à l'exagération qui entraînait absolument en conflit avec son don pour le réalisme intime. »¹⁷

Le néoclassicisme davidien, en vogue à l'époque de Géricault, stipulait que les scènes monumentales, qui faisaient vibrer l'esprit du jeune peintre, étaient réservées uniquement aux tableaux d'histoire. Comment la modernité pouvait-elle enfin faire irruption dans ce format ?

Le *Chasseur de la garde* sera ainsi le premier essai de Géricault pour « étonner le monde ». Sa maîtrise précoce – l'artiste n'a que 21 ans au Salon de 1812 – et l'énergie dégagée par la toile, avec le contraste entre l'excitation du cheval et le regard passif du Chasseur placidement assis sur une splendide peau de léopard, anime une rupture avec les conventions du moment. Selon Régis Michel, avec ce tableau, qui consiste à *sublimier* le réel, « Géricault fonde le *micro-récit*, où la linéarité le cède au fragment, l'anecdote à la figure. C'est rompre avec l'esthétique du panorama, vision intégrale aux dimensions massives [...] Le cavalier ne parle pas : il *médite*. En plein combat. Et cette effraction imprévue du phénomène cogitatif au cœur même de l'action vaut critique de la guerre [...] L'esthétique de la touche, où s'exalte l'*ego*, s'oppose à l'esthétique du glacis, où se complaît le classicisme [...] C'est Michelet qui a le mieux compris le *Chasseur de la Garde* : 'il se tourne vers nous et pense.' L'historien est le seul exégète à relever la nature *pensive* de ce retournement. Mais à quoi

¹⁷ EITNER Lorenz. *Géricault's Raft of the Medusa*, Phaidon, 1972, p. 15.

"His temperament drew him toward vital, contemporary subjects, especially to those which belonged to the world of soldiers, sportsmen, and horses [...] In the *Charging chasseur* [...] he boldly transformed what ought to have been a simple genre motif into a colossal image. The impulse which on this occasion carried him beyond realism stemmed from the other, opposite side of his nature, from his fascination with energy and grandeur. His ambition was to be a monumental painter. There was in him an urge 'to shine, to astonish the world', a declamatory strain, an explosive impulse to exaggeration which absolutely conflicted with his gift for intimate realism."

pense le cavalier de Géricault ? À la mort. »¹⁸ Nous verrons que ces êtres *pensifs* n'abandonneront jamais l'œuvre du peintre, qui continue son exploration de figures militaires, notamment avec les toiles *Trompette des Hussards* ou *Trompette à cheval de la Garde impériale de Napoléon*. Des soldats qui deviennent tout simplement des hommes qui *pensent*. Des « soldats philosophes », dit Michel, « immobiles jusqu'au hiératisme, absorbés jusqu'à l'extase dans leur rêve intérieur, ils remplacent l'action par la contemplation [...] Rien de moins guerrier que ce cavalier métaphysique : Géricault peint la guerre en l'occultant. L'ambiguïté de l'image traduit l'ambiguïté de l'idéologie. »¹⁹

Théodore Géricault se profilerait de cette manière, dès son plus jeune âge, comme un peintre de la mort et de la conscience. Le *Cuirassier blessé quittant le feu* serait alors son deuxième effort pour développer un style contrôlé et monumental. Cette fois, comme contrepoint à son *Chasseur*, l'artiste dépeint la défaite au lieu de la bataille. Cependant, Géricault ne montre ni le feu ni la blessure, celle-ci a lieu dans l'esprit du cuirassier, qui se détourne pour regarder le combat qui se poursuit derrière lui, et le feu ne peut être imaginé que par le regard électrique du cheval.

« Les deux ouvrages [le *Cuirassier blessé* et le *Chasseur de la garde*] font système : ils visent à remplacer la peinture d'histoire par une peinture moderne, fragmentaire, subjective, qui ne décrit pas, mais *exprime* [...] Seul compte le *sujet*. Entendons : la figure [...] Module psychologique, le regard mesure la souffrance (blessure du héros). Instrument causal, il projette le récit au-delà du cadre, vers un *ailleurs* menaçant [...] La *touche* de Géricault choque les connaisseurs. On ne voit plus qu'elle. Et le tableau passe pour inachevé [...] Le style désormais prime l'illusion. Tel est, plus encore qu'en 1812, le crime de l'artiste : un faire personnel, où la touche, c'est le moi. »²⁰

La pièce est jugée « sombre » et « lourde », objet d'une construction laborieuse qui peut certainement être attestée par les nombreuses esquisses et les dessins préparatoires. Cependant, lorsque Géricault part en Italie, il avait déjà commencé à forger un nouveau style

¹⁸ MICHEL Régis. *Op.cit*, p. 30.
Italiques dans le texte.

¹⁹ *Ibid*, p. 36.

²⁰ *Ibid*, p. 50.

non conforme, voué à *exprimer* plutôt qu'à montrer : « l'intention qui le guidait était personnelle et expressive ; plus important encore que son gain de contrôle était son gain de force [...] Romantique dans son intensité, empruntant ses clichés à Michel-Ange plutôt qu'à l'école de David, la nouvelle manière englobe l'extraordinaire, le terrifiant et le tragique. »²¹

Ayant du mal à s'accommoder aux rigueurs de l'étude académique, Géricault vit mal sa période en Italie. Des deux années qu'il avait prévu d'y passer il n'en passera qu'une, qu'il confesse fut « une année de tristesse et d'ennui ». Néanmoins, sans arrêter jamais de travailler, il fait de ses jours italiens la source d'une volumineuse production d'esquisses et de dessins, consacrée à la fois à la vie de la rue romaine et aux motifs mythologiques. Comme s'il s'entraînait en deux langages, entre les événements contingents et l'intemporalité du classicisme, entre drame de la vie italienne et la grandeur de l'art des anciens maîtres, ces esquisses seront à l'origine d'une idée : une œuvre monumentale au style de Raphaël ou Michel-Ange qui porterait comme sujet un événement mondain. « Le peintre évolue *nécessairement* de l'anecdote à l'histoire, du fait à l'épopée, du réel à l'idéal [...] Il vaudrait mieux admettre, hors de tout postulat, que l'antique et le moderne sont ici d'usage *synchrone*. L'artiste en explore conjointement les ressources. »²² Il a maintenant un défi important : comment rendre la réalité grandiose ? Il fallait certainement trouver un sujet « intéressant » mais en même temps l'épurer de tous ses détails potentiellement « insignifiants » afin de combattre l'ennui. Pour *monumentaliser* un fragment de la réalité il fallait éviter à la fois la grandeur stérile et la vivacité superficielle, mais plus important encore, il fallait que l'événement soit réel, contemporain, frais, avec une vivacité surhumaine, digne de figurer aux côtés des maîtres italiens : « alors que les autres peintres d'histoire étudiaient Plutarque et les vies de saints en vue du prochain Salon, Géricault lut les journaux et attendit. »²³ Nous

²¹ EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 16.

"The intent which guided him was personal and expressive; more important even than his gain in control was his gain in strength [...] Romantic in its intensity, taking its clichés from Michelangelo rather than the school of David, the new manner encompassed the extraordinary, the terrifying and the tragic."

²² MICHEL Régis. *Op.cit*, p. 98.
Italiques dans le texte.

²³ EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 19.

"While other history painters studied Plutarch and the lives of saints in preparation for the coming Salon, Géricault read the newspapers and waited"

devons inscrire cette attente dans les mouvements historiques du moment, dont l'effondrement de l'Empire Français s'avère fondamental pour l'instauration d'un nouvel ordre qui porta une profonde influence dans le statut de la peinture monumentale :

« Le passage de Géricault du réalisme à un style plus abstrait et formel n'est pas seulement le fruit de son évolution personnelle, il reflète un changement fondamental dans la situation de l'art français [...] Sous l'Empire, les sujets historiques modernes [...] avaient bénéficié d'un statut privilégié, égal à celui des thèmes classiques. La promotion de la peinture d'histoire moderne était une préoccupation de l'État ; tous ces travaux, sans exception, étaient nationaux et officiels [...] Après la chute de Napoléon, ces travaux ont décliné pour devenir une petite spécialité, pratiquée par des hommes habiles au talent superficiel. Les événements de la vie contemporaine ont cessé d'être des sujets appropriés pour l'art monumental. Les artistes comme Géricault, dont les intérêts les inclinaient vers les sujets modernes et qui avaient l'ambition de travailler dans un style et à une échelle monumentale, se trouvaient donc face à un dilemme : ils devaient soit faire un choix entre la modernité et la monumentalité, en abandonnant l'une ou l'autre, soit essayer de découvrir une forme entièrement nouvelle de peinture d'histoire moderne. »²⁴

Tout semble indiquer que le projet de Géricault mûrit progressivement. Les circonstances de son retour à Paris, qui coïncide avec la publication du livre de Corréard et Savigny, se chargeront de lui fournir son sujet, là où modernité et monumentalité pouvaient enfin coexister. Largement distribué, le livre était dans toutes les mains, notamment parmi le cercle d'amis de l'artiste dans lequel il éveille des passions politiques qui, mêlées au drame et aux péripéties des naufragés, font de l'ouvrage l'objet de toutes les conversations. Géricault fut

²⁴ *Ibid*, pp. 16, 17.

"Géricault's turning from realism to a more abstractly formal style was not entirely a matter of his personal development alone, it reflected a fundamental change in the condition of french art [...] Under the Empire, modern historical subjects [...] had enjoyed a privileged status, equal to that of classical themes. The promotion of modern history painting was a concern of the state; all such work, without exception, was national and official [...] After Napoleon's fall, such work declined to a petty specialty, practised by clever men of shallow talent. Events from contemporary life ceased to be fit subjects for monumental art. This meant that artists like Géricault, whose interests inclined them to modern subjects and who had the ambition of working in a monumental style and scale, found themselves in a dilemma: they had either to make a choice between modernity and monumentality, giving up one or the other, or to try to discover an entirely new form of modern history painting."

immédiatement fasciné par l'histoire : « il appartenait à cette race d'artistes sensibles, impressionnables, et sur lesquels les événements extérieurs agissent puissamment [...] Son imagination s'empara aussitôt dans cette dramatique donnée que quelques lignes extraites de la relation de Corréard et Savigny déterminent suffisamment. »²⁵ Il emploie ainsi le printemps et l'été de 1818 à faire des études et à rassembler un dossier substantiel, d'ampleur sans précédent, afin de compléter ses informations. Avec un ardent besoin de précision, comme nous indique Charles Clément, « il dressa le procès-verbal de cette affaire avec l'âpreté, la persistance et la minutie qu'y mettrait un juge d'instruction. Il rassembla un véritable dossier bourré de pièces authentiques, de documents de toute sorte. Il s'était beaucoup lié avec MM Corréard et Savigny [...] dont il se faisait raconter toutes les navrantes et horribles péripéties [...] Tout l'intéressait ; il voulait tout savoir. Il avait retrouvé le charpentier de la *Méduse*, qui était l'une des quinze personnes échappées au désastre, et il lui avait fait faire un petit modèle du radeau qui reproduisait tous les détails de la charpente avec la plus scrupuleuse exactitude, et sur lequel il avait disposé des maquettes de cire. »²⁶ Or, malgré la fébrilité que nous transmet le récit de Clément, le processus de Géricault fut lent et laborieux. Avec tant d'événements à sa disposition, il eut du mal à imaginer son sujet et à choisir la scène à dépeindre ; l'abandon, la mutinerie, le cannibalisme, le sauvetage, tout avait le potentiel de devenir un chef-d'œuvre. Prendre la très détaillée relation des rescapés pour transformer un épisode narratif en une seule image capable d'englober toutes les émotions impliquées dans le drame humain était sans doute une tâche accablante. Son rythme de travail, comme nous indique Lorenz Eitner, s'avérait ainsi assez complexe : « Géricault n'inventait pas avec facilité. Il lui fallait l'aiguillon de la réalité vécue pour faire travailler son imagination. En essayant de réduire le drame du radeau à une seule scène, il a dû se servir des descriptions verbales auxquelles son esprit répondait lentement. »²⁷ C'est pourtant grâce à ce

²⁵ CLÉMENT Charles. *Op.cit*, p. 119, 120.

²⁶ *Ibid*, pp. 129-30.

²⁷ EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 22.

"Géricault did not invent with ease. He needed the spur of experienced reality to start his imagination working. In trying to reduce the drama of the Raft to a single scene, he had to use verbal descriptions as a guide, to which his mind responded slowly."

processus laborieux, truffé d'erreurs et de faux départs, que *Le Radeau de la Méduse* devient un des rares tableaux du XIX^e siècle aussi bien documentés.

Aujourd'hui, un visiteur de la salle 700 du musée du Louvre se plante pour la première fois devant l'immensité de cette toile et que voit-il ? Si nous examinons les esquisses, en nous arrêtant d'abord sur ce que Géricault décide de ne pas peindre, nous constatons que ses dessins reproduisent une séquence chronologique de ses idées : « l'habitude caractéristique de Géricault de construire ses compositions par ajouts et transformations successives, et sa tendance à garder les motifs des figures une fois qu'il les avait inventés, les transportant d'une version de la composition à l'autre, donnent des forts indices sur les dates des projets individuels. »²⁸ On sait par conséquent qu'il abandonne au fur et à mesure : le naufrage de la *Méduse*, la mutinerie de la deuxième nuit, le cannibalisme du lendemain et le sauvetage. Tous des moments d'une énorme puissance, au cœur de la tragédie elle-même, mais précisément, puisqu'ils étaient chargés d'une telle force, les rendre visibles sur la toile suscitait des problèmes qui l'éloignaient de sa vision. Revenons à Julian Barnes : « la *Méduse* fut un naufrage, un événement journalistique et une peinture ; mais c'était aussi une cause. Les bonapartistes en profitèrent pour attaquer les monarchistes. La conduite du commandant de la frégate mettait en évidence a) les incompétences et la corruption de la marine royale ; b) la dureté de la classe dirigeante envers les inférieurs. Un parallèle avec le navire de l'État s'échouant aurait été évident bien que dépourvu de tact. »²⁹ Mentionner *La Méduse* c'était embarrasser la monarchie et la comparaison entre la frégate et le gouvernement s'impose à l'évidence. Il n'était donc pas question d'en faire une œuvre engagée. Le peintre s'intéressait exclusivement à l'humanité des abandonnés et à la dignité des vivants et non pas à supporter ou attaquer les responsables de la catastrophe. Afin d'éviter une interprétation liée aux convulsions politiques, l'idée de dépeindre le naufrage de la frégate fut rapidement écartée.

Il lui vient alors à l'esprit la scène de la mutinerie, qui est d'ailleurs celle qu'il a failli peindre et pour laquelle il a dédié le plus grand nombre d'esquisses. Elle avait presque tous les

²⁸ *Ibid*, p. 24.

"Géricault's characteristic habit of building his compositions by successive additions and transformations, and his tendency to cling to figure motifs once he had invented them, carrying them from one compositional version to the next, give strong clues to the dates of the individual projects."

²⁹ BARNES Julian. *Op.cit*, p. 124.

éléments nécessaires pour « étonner le monde » : « la nuit, la tempête, la mer agitée, voile déchirée, sabres dressés, les noyés, le combat corps à corps, les corps nus. Qu'est-ce qui ne va pas dans tout ça ? »³⁰ Disons que cela aussi aurait pu avoir un effet contraire à celui qu'il désirait : les dessins qui représentent ce scénario évoquent plutôt une catastrophe biblique, un combat mythique, une scène de ravissement. « On peut dire bien plus en en montrant moins. Les dessins de la mutinerie [...] ne peuvent que ressembler aux versions traditionnelles du jugement dernier, avec la séparation des innocents et des coupables, la chute en enfer des mutins. Un tel rapprochement aurait été trompeur. Sur le radeau, ce n'était pas la vertu qui triomphait, mais la force ; et il y avait fort peu de pitié à attendre. »³¹ L'idée est donc abandonnée pour des raisons de simplicité. Il en va de même pour la scène d'anthropophagie, qui partageait un deuxième trait important avec cette dernière : l'action était vue de loin et le spectacle dramatique ne pouvait être apprécié qu'à distance : « le spectateur est mis dans la position de quelqu'un qui regarde le radeau passer devant lui, entouré d'eau, comme une scène flottante couverte de figures gesticulantes ou combattantes. »³² Tout risquait également de tomber dans la comédie : un homme nu, musclé, qui ronge le bras d'un cadavre aussi musclé : « le ton juste allait être un sérieux problème pour ce genre de représentation. »³³

C'est ainsi que la question de *ton* le conduit à écarter également la scène de sauvetage : avoir dans le même cadre les sauveteurs et les rescapés, dans leur état pitoyable et délirant, aurait fourni une scène sans doute débordante de puissance, mais le rendu des études posait des nouveaux problèmes. Il dessina deux possibilités : dans la première, on voit une chaloupe au premier plan avec trois hommes qui s'efforcent d'atteindre le radeau que les rescapés désespérés s'apprêtent à abandonner, ils soulèvent un des mourants et implorent avec pitié d'être sauvés de leur état de misère ; dans la seconde, comme s'il s'agissait d'un contrechamp cinématographique, Géricault place le radeau au premier plan et la chaloupe à l'arrière pour

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid*, p. 125.

³² EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 25.

"They put the viewer in the position of the one who watches the Raft as it passes him by, surrounded by water, looking like a floating stage covered with gesturing or battling figures."

³³ BARNES Julian. *Op.cit*, p. 125.

se centrer sur les naufragés qui abandonnent la « machine », un par un, aidés par les matelots pleins d'énergie. Dans les mots de Julian Barnes, « ç'aurait pu être une image très forte, mais elle était un peu ... simplette. »³⁴ De plus, cela aurait facilement mis en avant les sauveurs avec leur vitalité au lieu de nous placer du côté des souffrants. En regardant ces dessins on a une sensation de soulagement : quand ces hommes au bout des forces voient l'espoir de nouveau, lorsqu'ils se laissent porter par les corps musclés de ceux qui sont venus les chercher, on sent la joie du *happy end* : ils ont été sauvés. C'est un sentiment pratiquement opposé à celui de la toile, qui nous montre les perdants, les victimes de la tragédie, des hommes avec une force de vie qui les mène à se mettre debout même devant un point minuscule qui se discerne à l'horizon.

Après tout ce travail préparatoire, on peut maintenant se demander : alors, qu'est-ce qu'il a peint, Géricault ? Pour mobiliser le public et l'impliquer directement il fallait trouver une harmonie entre le point de vue et le format monumental. L'artiste réoriente alors les figures à bord du radeau, les détournant du spectateur vers un point dans la profondeur de l'image, et place la « machine » au premier plan pour nous transporter sur ses planches et nous faire participer au drame. Cette configuration lui permet d'arriver au motif dramatique définitif : la première apparition de l'*Argus*. « Le radeau avec ses figures exténuées et le bateau lointain sont les pôles opposés d'une force dirigée qui traverse l'espace qui les sépare. Les figures du radeau, qui ne peuvent plus être séparées en groupes individuels, sont soudées en une seule action, dont le sens est rendu clair par la conception globale, et non par des détails narratifs : la composition et la narration convergent. »³⁵ Cette première vision du brick ne fait pas partie du sauvetage, mais bien au contraire, représente le point culminant du désespoir de l'odyssée. Il s'agit d'une scène complexe, qui transmet l'anxiété et la désolation plutôt que le soulagement. C'est également une image tirée d'un passage précis du livre de Corréard et Savigny :

³⁴ *Ibid*, p. 126.

³⁵ EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 26.

"The Raft with its straining figures and the distant boat are the opposite poles of a directed force which spans the space between them. The figures on the Raft, no longer separable into individual groups, are welded into one action, the meaning of which is made clear by the overall design, not by narrative detail: composition and narration have become one."

« Un capitaine d'infanterie jetant ses regards à l'horizon aperçut un navire et nous l'annonça par un cri de joie. Nous reconnûmes que c'était un brick ; mais il était à une grande distance : nous ne pouvions distinguer que les extrémités de ses mâts. La vue de ce bâtiment répandit parmi nous une allégresse difficile à dépeindre ; chacun de nous croyait son salut certain, et nous rendîmes à Dieu mille actions de grâces. Cependant des craintes venaient se mêler à nos espérances, nous redressâmes des cercles de barrique, aux extrémités desquels nous fixâmes des mouchoirs de différentes couleurs. Un homme avec nos secours réunis, monta au haut du mât, et agitait ces petits pavillons. Pendant plus d'une demi-heure, nous flottâmes entre l'espoir et la crainte ; les uns croyaient voir grossir le navire, et les autres assuraient que sa bordée le portait au large de nous. Ces derniers étaient les seuls dont les yeux n'étaient pas fascinés par l'espérance, car le brick disparut [...] Du délire de la joie nous passâmes à celui de l'abattement et de la douleur ; nous enviions le sort de ceux que nous avons vu périr à nos côtés. »³⁶

Tandis que les Vieux Maîtres adaptaient les textes bibliques ou mythologiques, Géricault adapte la vie. Son effort constant et sa patience lui avaient enfin récompensé : il avait trouvé la solution à tous les problèmes qui se sont présentés durant les travaux préparatoires. Enfermé dans son atelier, il travaillera furieusement durant huit mois encore. Il procède par l'élaboration d'un noyau de figures adapté au nouveau sujet avant de commencer à ajouter le reste des personnages aux alentours. Il peut de cette manière élargir progressivement sa composition, en créant des unités indépendantes qui travailleraient ensemble une fois la toile serait terminée. Afin d'accentuer la force dramatique de son tableau, il opte pour inverser son orientation, en le faisant tourner à droite : « cette inversion a un double effet : elle s'adapte au mouvement de l'œil du spectateur et accélère ainsi le balayage directionnel de la scène ; elle permet également au spectateur de s'impliquer plus étroitement dans l'action [...] Une fois inversée, la scène peut être lue en une ligne ascendante, commençant en bas à gauche avec les hommes désespérés à la poupe, montant vers la droite avec les personnages qui s'efforcent de

³⁶ CORRÉARD Alexandre ; SAVIGNY Henri. *Op.cit*, p. 155, 156.

bouger, et s'arrêtant enfin sur le lointain navire de sauvetage. »³⁷ Pour ne pas rendre le tableau trop chargé et lui donner de la force et de la clarté, il décide d'assembler les figures séparées en quatre groupes, chacun éprouvant une émotion particulière, pour fusionner les corps de chaque groupe en un seul mouvement. Il continue ainsi à développer sa scène : il intensifie la distance extrême entre le radeau et l'*Argus* jusqu'à en faire une disproportion extrême entre les figures monumentales et le point minuscule à l'horizon. Cet éloignement entre le brick et l'engin visait à mettre en avant l'isolement des hommes de la « machine » sans devoir représenter directement la grandeur de l'Atlantique :

« Il active la distance en la faisant apparaître comme un recul plongeant plutôt que comme une étendue horizontale et intensifie l'illusion de l'espace au moyen de raccourcis radicaux [...] Le but de Géricault était clairement d'amener le spectateur à participer étroitement et avec empathie à l'action de son tableau, et de lui faire ressentir le drame de la scène avec ses muscles autant qu'avec ses yeux [...] Sa composition n'invite pas à la contemplation, mais à la participation [...] Il exprime la puissance et l'immensité de la Nature dans un tableau rempli de corps humains. »³⁸

Finalement, la composition des couleurs fut naturellement élaborée avec le même soin que celle des figures. L'artiste travaille principalement à partir de trois teintes : un vert viride qui vire au bleu pour dépeindre l'océan, un marron accentué de rouges et d'oranges utilisé pour le ciel chargé, les madriers du radeau et le corps de l'homme noir qui lance les haillons,

³⁷ EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 28.

"This reversal has a double effect: it accommodates the motion of the viewer's eye and thereby accelerates the directional sweep of the scene; it also draws the viewer into a closer involvement with the action [...] Once reversed, the scene can be read in one ascending line, starting at the lower left with the men who mourn at the stern, rising toward the right with the straining, motioning figures, and coming to rest at last on the distant rescue ship."

³⁸ *Ibid*, pp. 31, 44.

"He activated the distance by, making it appear as a plunging recession, rather than a horizontal expanse, and intensified the illusion of space by means of radical foreshortenings [...] It was clearly Géricault's purpose to draw the beholder into a close, empathetic participation with the action of his picture, and to make him feel the drama of the scene with his muscles as much as with his eyes [...] His composition does not invite contemplation, but participation [...] He has expressed the might and vastness of nature in a painting filled with human bodies."

et un gris richement composé qui fluctue entre l'argent et le jaune développé pour peindre les corps des hommes allongés et l'écume de la mer.

Maintenant, imaginons pour un instant que ce visiteur de la salle 700 du musée du Louvre ne connaît rien de l'histoire navale française, que voit-il ? Imaginons qu'il se centre tout d'abord sur les figures humaines et les trois niveaux de personnages. Commençons à compter : en haut de la toile nous avons un groupe de sept hommes remplis d'espoir, six qui fixent et font signe à l'*Argus* et un qui se tourne pour exhorter les autres ; en bas nous voyons un deuxième groupe de six : trois couchés sur le ventre, deux sur le dos (on se demande s'ils agonissent ou s'ils sont déjà morts) et un vieil homme à la barbe blanche qui tourne le dos à la possibilité de sauvetage et regarde plutôt vers nous, le naufragé philosophe. Pour l'instant, cela fait treize personnes. Entre ces deux groupes, les sans-espoir et les fidèles, se trouvent les sept restants : un groupe de cinq en plein milieu nous montre trois suppliants qui s'accrochent aux trois hommes qui lancent les appels, un quatrième aux cheveux roux qui essaie de voir lui aussi la source d'espoir qui encourage ses camarades et un cinquième qui a l'air absent et fait un contrepoint au vieillard. Le regard passe ensuite au côté le plus sombre et le plus abîmé de la toile où nous voyons deux personnages assis : le premier, la tête entre les mains, semble vouloir s'arracher les cheveux, et le deuxième, une figure sombre appuyée contre le voile du radeau, reste indifférent aux événements. Vingt personnes en tout. On peut deviner maintenant qu'en effet, en suivant le récit de Corréard et Savigny, s'il y a eu quinze survivants, les cinq hommes allongés sont morts. Nous avons ainsi cinq personnages morts et quinze vivants, dont quatorze tournent le dos au spectateur et un seul aux vivants. Julian Barnes continue : « le vieillard tourne le dos à tout ce qui est vivant sur le radeau. Son attitude est celle de la résignation, de la tristesse, du désespoir ; il est, en outre, rendu plus présent grâce à ses cheveux gris et à l'étoffe rouge qu'il porte en guise de couvre-nuque [...] Et que fait-il ? a) il pleure sur le jeune homme mort [...] ; b) il comprend qu'ils ne seront jamais secourus ; c) il se dit que, même s'ils étaient sauvés, ça ne changerait rien à rien, à cause du mort qu'il tient dans ses bras ? »³⁹ Quoi qu'il en soit, avec l'homme noir en haut de la pyramide humaine qui agite les haillons, le vieillard est une des forces les plus puissantes de la composition en faisant contrepoids à l'excitation de ceux qui attendent le sauvetage : « la

³⁹ BARNES Julian. *Op.cit*, p. 130.

peinture représente effectivement le point central de cette première apparition de l'*Argus*. Le navire est en vue depuis un quart d'heure et le sera encore pendant quinze minutes. Certains espèrent encore qu'il vient vers eux ; d'autres sont indécis et attendent de voir la suite des événements ; et les derniers – y compris l'homme au visage si grave – savent que le bateau s'éloigne d'eux, qu'ils ne seront pas secourus. Ce personnage nous incite à voir dans *Scène de naufrage* une image de l'espoir bafoué. »⁴⁰ Géricault nous met ainsi devant le faux espoir qui précède le sauvetage, mais la composition est rendue précisément vers cette espérance. C'est presque une condensation de l'existence humaine abandonnée à elle-même.

Ému, après avoir analysé chaque personnage du tableau, le visiteur de la salle 700 peut se poser maintenant une question naïve. Il regarde les dos musclés des naufragés et pense : comment est-il possible que les survivants de cette catastrophe soient en si bonne santé ? Même les morts ont l'air d'appartenir à une équipe d'athlétisme. Où sont les cicatrices, les marques de la tragédie ? Après tout, ceux qui restent en vie, on le sait, ont dû se battre, tuer et manger la chair de leurs camarades. Si l'artiste s'est donné la peine de construire un modèle du radeau dans son atelier, s'il a passé des mois entiers à étudier le moindre détail des événements poussé par un grand souci de précision, pourquoi a-t-il décidé de peindre des corps aussi sculptés ? Pour répondre il faudrait imaginer le contraire : quel serait notre ressenti si Géricault avait peint des corps émaciés, squelettiques, mutilés, au bord de la putréfaction ? Barnes s'aventure à nous donner une réponse : « ces sortes de détails nous auraient émus, sans difficulté, nous auraient fait pitié. L'eau salée aurait jailli de nos yeux pour s'accorder à celle de la mer sur la toile. Ici pourtant les faits auraient été trop concentrés, la peinture aurait agi sur nous trop directement. »⁴¹ Le passage interprété par Géricault se centre sur les éléments psychologiques de la vision de l'*Argus* et non sur la force physique des survivants, mais le peintre cache les visages de la plupart de ses personnages pour nous montrer plutôt leurs dos musclés. Comme s'il venait de trouver la solution au dilemme de la peinture d'histoire, il découvre que pour monumentaliser la réalité dans sa peinture, engager l'attention du spectateur et le faire participer au désastre, il devait concevoir le drame non comme un spectacle, mais comme une expérience intérieure :

⁴⁰ *Ibid*, p. 131.

⁴¹ *Ibid*, p. 135.

« [Géricault] semble avoir compris que la réalité centrale de l'événement était la souffrance des naufragés, et que donner une version simplement 'précise' du Radeau, telle qu'elle aurait pu apparaître à un observateur imaginaire et détaché, était passer à côté de cette réalité. Il fallait au contraire entrer dans l'expérience des victimes du Radeau [...] Son thème immédiat, la lutte des hommes contre les forces de la Nature, contre l'immensité de la distance et le poids de la mort, est énoncé avec une telle urgence qu'il efface non seulement la 'nationalité ou condition' des hommes et leur individualité, mais encore toute association externe [...] Géricault a généralisé son sujet au-delà de l'actualité et de la controverse, remplissant, peut-être sans le savoir, l'une des exigences de la peinture d'histoire traditionnelle. »⁴²

Il trouvera ainsi son propre style : des compositions expressives tirées d'après la vie. Il s'agit sans doute d'idées empruntées à la tradition de l'école de David, mais il les poussera à l'extrême, au-delà de ce que la doctrine davidienne pouvait tolérer : « en dépit de son format public grandiose, le *Radeau de la Méduse* est une déclaration personnelle, libre de toute idéologie officielle. Son drame n'a pas de héros ni de message. Aucun Dieu, saint ou monarque ne préside au désastre ; aucune cause commune n'est en évidence ; aucune foi, aucune victoire ne justifie la souffrance des hommes du radeau : leur martyre est sans triomphe ni drapeau. »⁴³ Géricault savait qu'un réalisme cru et détaillé ne fonctionnerait pas dans un tableau monumental. En ce cas particulier, la difficulté d'exprimer la réalité de son sujet résidait dans la terreur et l'angoisse des naufragés : « en mêlant la laideur des cadavres

⁴² EITNER Lorenz. *Op.cit*, p. 54.

"He seems to have understood that the central reality of the event was the suffering of the shipwrecked men, and that to give a merely 'accurate' view of the Raft, as it might have appeared to an imaginary, detached observer, was to miss this reality. It was necessary, rather, to enter into the experience of the Raft's victims [...] Its immediate theme, the struggle of men against the forces of nature, against the vastness of distance and the weight of death, is stated with such urgency as to blot out not only the 'nationality or condition' of the men, and their individuality, but all external associations as well [...] Géricault has generalized his subject beyond timeliness and controversiality, fulfilling, perhaps, without realizing it, one of the requirements of traditional history painting."

⁴³ *Ibid*, p. 51.

"Despite its grand public format, the *Raft of the Medusa* is a personal statement free from official ideology. Its drama has no heroes and no message. No God, saint or monarch presides over the disaster; no common cause is in evidence; no faith, no victory justifies the suffering of the men on the Raft: their martyrdom is one without palm or flag."

mutilés et la force des corps musclés, la beauté des paysages marins et la noirceur des ciels d'orage, Géricault fonde une nouvelle manière de peindre qui participe de la naissance du courant romantique en peinture, annonçant la confusion des genres qui mettra également en scène le drame hugolien. »⁴⁴ Ce qui intéresse l'artiste n'est donc pas la pitié pour les souffrants ou les faibles, mais bien au contraire, c'est d'exalter la vie humaine, de donner une forme à l'énergie dégagée par les vivants et par la vie elle-même : « les personnages sur le radeau sont pareils aux vagues : sous eux, mais aussi à travers eux, bouillonne l'énergie de l'océan. S'ils avaient été peints épuisés, à la manière réaliste, ils n'auraient été que des gouttes d'écume, au lieu d'être des courants formels [...] C'est parce que les personnages sont suffisamment robustes pour transmettre cette force que la toile libère en nous des émotions plus profondes, enfouies sous la surface, qu'elle peut nous faire traverser les courants sous-marins de l'espoir et du désespoir, de la joie, de la panique et de la résignation. »⁴⁵

Arrêtons-nous un instant sur deux mots de cette dernière phrase : « espoir » et « désespoir », souvent utilisés par Barnes dans son analyse. L'écrivain nous présente ces deux mots dans une sorte de dualité qui conçoit ces deux sentiments comme opposés l'un de l'autre, comme si habituellement l'espoir n'était pas à l'origine du désespoir, comme si ces deux mots étaient l'un du côté du *bien* et l'autre du côté du *mal*, comme si le désespoir était quelque chose à éviter à tout prix. Nietzsche a déjà montré que ce dualisme est à l'origine de la morale et qu'il nous faut reprendre la voie qui mène au renversement des valeurs. Essayons de ne pas nous laisser absorber par une vision manichéenne qui réduit tout à un combat entre le « bien » et le « mal » et parlons plutôt d'*affirmation* et de *négation*, deux chemins qui s'ouvrent et s'entremêlent pas à pas. Les deux chemins sont similaires, il est même très facile de les confondre : les deux semblent conduire au même endroit, mais précisément, la différence réside dans le fait que celui de la négation va inévitablement s'achever dans le nihilisme tandis que l'autre finit par exalter ce que certains ont appelé la « dignité humaine ». Cependant, celui-ci n'est pas un sentier tout propre, mais bien au contraire, c'est sale et boueux, plein de laideur et de souffrance, de mensonges et illusions. Certes, cette façon d'enfanter une œuvre d'art implique nécessairement une tension entre deux forces, mais de

⁴⁴ BOUDON Jean-Olivier. *Op.cit*, p. 222.

⁴⁵ BARNES Julian. *Op.cit*, p. 135.

cette tension ne découle pas forcément une opposition entre les éléments concernés. Barnes a raison de proposer une tension entre l'espoir et le désespoir, mais le problème commence lorsqu'on en fait une opposition conceptuelle. Chez Géricault, la tension entre espoir et désespoir est évidente par la diagonale entre les hommes aux dos musclés qui lancent les appels et le vieillard pensif à l'étoffe rouge : nous avons d'un côté la puissance de la vie et de l'autre la souffrance qui entraîne le fait même d'être vivant.

« Et toute cette tension, à quelle fin ? Il n'y a pas de réponse explicite au mouvement essentiel de cette peinture, comme il n'y en a pas non plus à la plupart des émotions humaines. C'est vrai bien sûr pour l'espoir, mais aussi pour tous nos sentiments profonds : ambition, haine, amour (tout particulièrement l'amour). Combien rarement nos émotions rencontrent l'objet qu'elles semblent mériter ? Regardez comme nous appelons sans espoir, comme le ciel est sombre, comme les vagues sont hautes. Nous sommes perdus en mer, oscillant entre espoir et désespoir, appelant ce qui peut fort bien ne jamais venir nous secourir. La catastrophe est devenue œuvre d'art. Ça n'a rien à voir avec un processus réducteur : c'est une libération, un élargissement, une explication. La catastrophe devient œuvre d'art, c'est après tout sa raison d'exister. »⁴⁶

Finalement, après dix-huit mois de travail, l'artiste présente sa *Scène de Naufrage* au Salon de 1819, où il remporte la médaille d'or au milieu d'une grande controverse. Personne n'ose acheter le tableau, mais le roi Louis XVIII approche le peintre pour lui faire une remarque furtive : « monsieur, vous venez de faire un naufrage qui n'en est pas un pour vous. »⁴⁷ L'accueil est mitigé, l'œuvre est certainement jugée trop grande, le manque de centre ou d'action principale transmet un malaise chez les spectateurs et comme elle ne dépeint pas de héros, son sujet est considéré comme une mise en scène de la mort. Plusieurs années plus tard, après la mort de l'artiste, la toile fut vendue aux enchères et achetée par un ami du peintre pour éviter qu'elle soit détruite : « à sa vente les amateurs demandaient que l'on mit en morceaux son tableau des Naufragés de la Méduse, ce qui pour eux fait d'assez belles

⁴⁶ *Ibid*, p. 136.

⁴⁷ Cf. WRIGLEY Richard. *The origins of French art criticism: from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford: Clarendon Press, p. 76.

études. »⁴⁸ Cependant, le sujet n'était qu'une réitération des obsessions de Géricault, pour qui le conflit entre la Nature et l'être humain était le noyau son esprit. On le voit dès ses premiers travaux : dans le *Chasseur de la garde* – avec le cheval furieux qui porte le chasseur pensif à la bataille – dans le *Cuirassier blessé* – avec l'animal rebelle qui s'oppose à la fuite du combat – ou encore dans la *Course de chevaux libres à Rome* (1817) – où l'artiste exprime l'excitation des puissants étalons pur-sang que les palefreniers s'efforcent de retenir. Cela met en évidence l'évolution de Géricault, pour qui la force de la Nature, d'abord incarnée par les animaux, devient progressivement une force incorporelle avec un pouvoir infini et les figures humaines, dominantes dans ses premiers tableaux, prennent graduellement le rôle de souffrants. Dans le *Radeau de la Méduse* ce conflit est magnifié, mais il n'y a plus d'opposition : le visiteur de la salle 700 du musée du Louvre voit ces figures monumentales et, en faisant partie de ce groupe de personnes, se rend compte qu'aucune rivalité n'existe entre ces forces : il est pénétré par le sentiment du sublime, sentiment profond de la beauté et de la dignité de la nature humaine, où la pulsion de vie des hommes est exaltée par son contraste avec la force infinie de la Nature.

* * *

L'œuvre de Béla Tarr continue son évolution naturelle. Maintenant, confronté à une « catastrophe », le cinéaste réalise *Les Harmonies Werckmeister*, un film lié par la tension entre la lumière de Valuska et l'ombre qui convoite le pouvoir absolu incarné par Madame Eszter, une tension qui ne sera libérée que par l'apparition d'une force extérieure, une nouvelle itération de la figure de l'agent de révélateur : le Prince. En l'an 2000, la sélection de ce nouveau long métrage à la Quinzaine de Réalisateurs catapulte le nom et la carrière de Tarr et ses collaborateurs. Ce sera son premier film à apparaître dans les listes internationales de meilleurs films de l'année et son œuvre sera désormais répertoriée par *The Guardian*⁴⁹, *The*

⁴⁸ THORÉ Théophile. *Le Salon de 1846*, Paris, 1846, p. 30.

⁴⁹ Cf. <https://www.theguardian.com/culture/2003/apr/18/artsfeatures3>

*New York Times*⁵⁰, *Le Monde*⁵¹, *the BBC*⁵², ou encore par des critiques de cinéma plus traditionnels comme Roger Ebert, du *Chicago Sun-Times*, qui ne tarde pas à dédier un article à la carrière du réalisateur hongrois : « le style de Tarr semble être une tentative de considérer ses personnages avec une grande intensité et un grand respect, de les observer sans les bousculer, de les suivre discrètement alors qu'ils se promènent dans leurs mondes, qui ont l'air si ordinaires et sont si impressionnants, comme le nôtre. »⁵³

Ce passage d'*outsider* à *star* du cinéma d'auteur fait grandir rapidement l'intérêt pour ses films, encore malheureusement conçus comme « pessimistes » ou « désespérés ». Cela nous donne l'opportunité de connaître avec plus de détails sa façon de travailler. Dans *The Circle Closes*, András Bálint Kovács parle de cette nouvelle reconnaissance internationale : « dès le début des années 2000, Tarr n'est plus un personnage marginal. Il était déjà connu pour son succès international et reconnu comme une figure quelque peu excentrique, mais importante du cinéma hongrois. Bien que la recherche de producteurs pour *Les Harmonies Werckmeister* ait pris beaucoup de temps, il a réussi à assurer le financement de ce film également, y compris d'importantes subventions gouvernementales. »⁵⁴ Nous apprendrons également certains aspects de sa personnalité, qui se révéleront fondamentaux lorsqu'il s'agira d'assurer le financement de films aussi exigeants sur le plan visuel : « sa réputation de personne difficile à négocier sur le plan financier et de personne non compromettante sur le plan artistique ne

⁵⁰ Cf. <https://www.nytimes.com/2001/10/10/movies/film-review-yielding-to-the-power-of-persuasion.html>

⁵¹ Cf. https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/02/17/bela-tarr-le-cinema-comme-une-apocalypse_309632_1819218.html

⁵² Cf. <https://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>

⁵³ EBERT Roger. *A haunting film about a haunted village*, in <https://www.rogerebert.com/reviews/werckmeister-harmonies-2000>
Consulté le 15/06/2020.

"Bela Tarr's style seems to be an attempt to regard his characters with great intensity and respect, to observe them without jostling them, to follow unobtrusively as they move through their worlds, which look so ordinary and are so awesome, like ours."

⁵⁴ KOVÁCS András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr. The Circle Closes*, p. 11.

"By the early years of 2000 Tarr was not a marginal figure any more. He was already well-known for his international successes and was recognised as a somewhat eccentric but important figure of Hungarian cinema. Although bringing together sponsorship for Werckmeister Harmonies took a long time, he managed to secure the financing for this film too, including important government grants."

cesse de croître. La situation difficile dans laquelle le producteur de *Les Harmonies Werckmeister* s'est retrouvé après la sortie du film a renforcé cette image, même si les problèmes du producteur n'étaient pas dûs au film. »⁵⁵

Comme nous l'avons déjà évoqué, la rencontre entre Tarr et Krasznahorkai en 1985 marque le début d'une étroite relation entre deux langages : le littéraire et le cinématographique. Dorénavant, la littérature sera toujours à l'origine du cinéma, et tout comme *Sátántangó*, *Les Harmonies Werckmeister* naît d'un roman de Krasznahorkai, cette fois il s'agit de son deuxième titre, *La Mélancolie de la Résistance*. Tarr avait lu le manuscrit bien avant sa publication, mais l'idée de le traduire à l'écran n'était pas encore dans son esprit. Lors de sa première mondiale au Festival de Cannes, le réalisateur nous parle de la genèse du film :

« Nous avons lu le roman et nous l'avons aimé, mais nous ne voulions pas en faire un film. Il y a environ cinq ans, nous avons rencontré Lars Rudolph à Berlin et nous avons immédiatement pensé que nous avions notre Valuska et que nous avions une raison de relire le livre. La vraie raison pour laquelle nous avons décidé de faire ce film est que nous avons rencontré la personne qui pouvait être Valuska [...] Nous avons commencé le film sans avoir trouvé tout le financement. Si nous avions un peu d'argent, nous courrions et tournions. Puis ça s'est arrêté. C'était très difficile pour les acteurs, vous savez, parce qu'ils sont allemands, ils sont habitués à une vie normale, de tourner un film pendant certains

⁵⁵ *Ibid*, p. 14.

"His reputation as a difficult person to negotiate with in financial terms and as someone non-compromising in artistic terms was constantly growing. The difficult situation in which *Werckmeister Harmonies*' producer found himself after the film was released reinforced this image, even though the producer's problems were not due to the film."

jours, de le terminer et puis tout le monde rentre chez soi. Ce n'était donc pas comme tourner un film, c'était comme faire partie de la vie. »⁵⁶

La Mélancolie de la Résistance fut publié en 1989, l'année du renversement du régime communiste en Hongrie et de la chute du mur de Berlin, pierre angulaire de la création des premiers gouvernements populaires en Europe de l'Est. En Hongrie, le 23 octobre marque officiellement la discontinuité politique avec la République Populaire Hongroise, établie en 1949.

« Bien que les réformes économiques à grande échelle et les changements radicaux en politique extérieure – qui ont conduit à la montée des mouvements politiques populaires en Hongrie vers 1987 – [...] aient commencé en l'Union Soviétique en 1985, personne ne prévoyait, même au printemps 1989, que ce processus conduirait aussi rapidement à l'effondrement des régimes communistes en Europe de l'Est. À cette époque, le sentiment général qui prévalait dans ces pays était celui d'une lente désintégration d'un monde qui avait été trop longtemps non viable, mais qui semblait sans fin [...] En Hongrie, au moins, une éventuelle agitation populaire spontanée était considérée par tous les partis comme dangereuse plutôt que souhaitable, principalement en raison des expériences tragiques des

⁵⁶ SCHLOSSER Eric. *Interview with Béla Tarr: About Werckmeister Harmonies* in https://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.XrQ_yhPHzOY

Consulté le 07/05/2020

"We read the novel and thought it was good, but we didn't want to make a movie about it. And about five years ago we met in Berlin with Lars Rudolph, the actor who plays Valuska, and we immediately thought that we had our Valuska and that we had a reason to read the book again. The real reason we decided to make the film is because we met the person who could be Valuska. We were influenced by his personality and afterwards we started to work on the script [...] We started the movie without the whole financing. If we had some money we ran and shot. Then it stopped. It was very difficult for the actors, you know, because they are Germans, they are used to a normal life, to shoot a movie for certain days, finish it and then everybody goes home. So it was not like shooting a movie, it was like a part of life."

révoltes passées contre les régimes communistes en 1956 en Hongrie, en 1961 en Allemagne de l'Est, en 1968 en Tchécoslovaquie et en 1981 en Pologne. »⁵⁷

C'est dans ce contexte qu'apparaît le deuxième roman de Krasznahorkai. Par rapport à *Tango de Satan*, nous avons ici une histoire qui s'inscrit de façon plus évidente dans le milieu politique sans être pourtant un texte engagé. Nous n'avons pas de détails historiques concrets avec un lien particulier à la réalité nationale de l'époque ou des spécifications directement liées aux agents des troubles politiques du moment ; le lecteur trouvera plutôt un récit qui s'inscrit dans cette turbulence et qui se centre sur trois jours dans la vie de János Valuska – un jeune homme de 35 ans, un homme de perpétuel vagabondage – et de son ami György Eszter, musicologue à la retraite et savant exceptionnel, tenu par le village comme un excentrique vivant dans la réclusion totale. Ils se verront impliqués dans le plan de Tünde Eszter, l'épouse éloignée de Monsieur Eszter qui, avide de pouvoir et profitant de la confusion absolue suscitée par l'arrivée d'un cirque présentant un mystérieux Prince accompagné par « LA PLUS GRANDE BALLAINE JEANTE DU MONDE et d'autres mystères de la nature »⁵⁸, va finir par prendre le contrôle d'une petite ville du sud-est de la Hongrie. Le lecteur pourra confirmer que, comme les personnages de Béla Tarr, les personnages de Krasznahorkai sont « des perdants, des humbles qui cherchent la raison de leur inquiétude, tandis qu'ils réalisent qu'il n'existe pas un remède aux douleurs personnelles, parce que personne n'est à sa place et le labyrinthe dans lequel les gens cherchent n'est rien d'autre que le lieu de leur propre égarement. »⁵⁹ Ainsi, en gardant un reflet lointain de la période qui précède la chute du mur,

⁵⁷ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p.132.

"Although large-scale economic reforms and radical changes in foreign policy began in the Soviet Union in 1985, which led to the rise of grassroots political movements in Hungary [...] around 1987, nobody foresaw even in the spring of 1989 that this process would lead so quickly to the collapse of the communist regimes in Eastern Europe. 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 seemed never-ending [...] In Hungary, at least, a potential spontaneous popular unrest was considered by all parties as dangerous rather than as desirable, mainly due to the tragic experiences of past revolts against communist regimes in 1956 in Hungary, in 1961 in East Germany, in 1968 in Czechoslovakia, and in 1981 in Poland."

⁵⁸ KRASZNAHORKAI László. *La mélancolie de la résistance*, p.44.

⁵⁹ FUMAGALLI Chiara. *Fins du monde et visions apocalyptiques chez l'écrivain hongrois László Krasznahorkai* in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*, p. 85.

dans laquelle « la frustration du peuple n'est pas articulée en termes politiques, mais seulement par une réponse émotionnelle excessive, [qui] n'est pas dirigée contre une forme d'ordre, mais contre l'ordre en tant que tel »⁶⁰, l'auteur va nous montrer ce qui peut arriver lorsqu'une foule, guidée par une rage irrationnelle et destructrice, alimentée par une idéologie louche, sans but social ou politique identifiable, devient autonome.

Le roman est composé de trois parties, chacune sous-titrée par l'auteur comme *Introduction*, *Développement* et *Déconstruction*. Seul le segment du milieu, intitulé *Les Harmonies Werckmeister*, sera travaillé et traduit à l'écran. Krasznahorkai adhère à la structure classique des trois actes, même si à la fin, au lieu de présenter au lecteur une résolution, il va nous laisser avec une littérale déconstruction. Bien que le film ne nous montre pas les événements qui se déroulent dans l'*Introduction*, intitulée *État d'Urgence*, ou dans la *Déconstruction*, intitulée *Sermo Super Sepulchrum*, il sera tout de même articulé pour en garder la même structure. Puisque « toutes les histoires sont les mêmes depuis l'Ancien Testament »⁶¹, ou plutôt comme dit Karrer « toutes les histoires sont des histoires de désintégration », ce qui intéresse le réalisateur est la façon dont l'histoire se développe. Le texte en soi suit une progression qui aura son point culminant dans les dix dernières pages quand la dépouille mortelle de Madame Pflaum – la mère de Valuska, absente dans le film – commence son processus de décomposition biochimique par l'action de ce que l'auteur appelle les « agents de la destruction ». Le décroissement de l'énergie de l'adénosine-triphosphate, l'oxydation du corps et l'accumulation de l'acide lactique vont vite produire le *rigor mortis* à partir duquel l'écrivain nous décrit la vitesse à laquelle notre corps se décompose en atomes de carbon, d'hydrogène et de soufre et redevient un élément de la Nature : « avec l'arrêt logique de la capacité de rétention de liquide des tissus, la matière

⁶⁰ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p. 132.

"The frustration of the people is not articulated in political terms, only by excessive emotional response [that] is not directed against some form of order, but against order as such."

⁶¹ Tarr revient plusieurs fois sur cette formulation lorsqu'on lui pose une question par rapport à l'importance des histoires. Dans un interview, par exemple, avec Gisèle Breteau Skira il dit : « effectivement on peut dire que l'histoire ne m'importe pas, de toute façon toutes les histoires se répètent, il suffit de prendre l'Ancien Testament, rien n'a changé [...] C'est la raison pour laquelle je n'attache pas beaucoup d'importance à l'histoire mais plutôt à l'observation de l'être humain et à sa façon d'être dans la vie. » in *Cinéastes de la mélancolie*, p. 22.

intercellulaire s'accumula dans des structures poreuses situées autour du système veineux, si bien que la membrane des cellules sanguines devint perméable, permettant la libération de l'hémoglobine. »⁶² Krasznahorkai décrit la décomposition du corps humain comme s'il s'agissait d'une « révolution de palais » où chacun des éléments invisibles qui le composent profite de ce stade pour prendre le contrôle et « attaquer » la chair et le sang. C'est presque comme si l'écologie qui compose l'organisme répondait à l'appel de déconstruire ce corps épuisé, sans vie, pour revenir à un stade plus libre et ensuite, comme les araignées de *Sátántangó*, recommencer :

« À titre d'exemple, les enzymes protéolytiques, ou protéases, avaient comme tâche initiale de catalyser l'hydrolyse des protéines nutritives en coupant les liaisons peptidiques, et seule la présence puissante de la mucine pouvait les retenir de décomposer, conjointement aux sucs gastriques, les protéines cellulaires [...] Le sang décomposé en acide hématine à l'intérieur des veines de la membrane séreuse stomacale désagrégea en de nombreux endroits la structure de la paroi stomacale, permettant au bataillon composé principalement d'acides chlorhydriques et de pepsines de lancer l'offensive contre les tissus des organes du péritoine. Suite à l'action de l'armée des serviteurs enzymatiques, le glycogène hépatique fut décomposé en éléments, puis survint l'autolyse du pancréas, le terme d'autolyse révélant avec une clarté impitoyable la vérité qu'il cachait, à savoir que chaque être vivant porte en lui-même, au sens strict du terme, sa propre destruction. »⁶³

Les dernières pages du roman synthétisent parfaitement la totalité de l'histoire – les événements microscopiques décrits par le narrateur, les actions de ces « agents de la destruction » – et conversent directement avec la séquence du saccage de l'hôpital par la foule autonomisée, qui donne libre cours à la destruction grâce au discours incendiaire du mystérieux Prince. On trouve par conséquent un parallèle entre les deux processus ; la destruction sociale et la restauration de l'ordre que Tarr porte à l'écran et la désintégration intellectuelle et biologique décrite par Krasznahorkai. La prose de l'écrivain nous fait constater rapidement la très forte pulsion de vie qu'il partage avec le cinéaste, une force qui

⁶² KRASZNAHORKAI László. *Op.cit*, p. 439.

⁶³ *Ibid*, pp. 440-441.

dénote fondamentalement un grand amour pour tout ce qui est vivant. Malgré toutes les difficultés, les malheurs et les souffrances entraînés par cette condition, ses personnages cherchent sans cesse leur propre version d'une vie meilleure et tous les obstacles, tristesses et désespoirs auxquels ils devront faire face ne seront jamais une raison pour arrêter leur quête de pouvoir un jour « remuer les pieds dans l'eau chaude ». Même une scène qui dépeint la décomposition de la chair humaine est abordée d'une telle façon qu'elle empêche le lecteur de sentir la puanteur de ce processus en lui faisant en revanche percevoir l'énergie des « agents de la destruction », qui vont à leur tour transformer ce corps en une matière de laquelle jaillira éventuellement une nouvelle forme de vie. Lisons les derniers mots de *La Mélancolie de la Résistance* :

« L'empire des protéines, autrefois invincible, qui sous une apparente complexité était animé d'une logique simple et transparente, était alors totalement désagrégé [...] L'un des résidus des hydrates de carbone décomposés, le dioxyde de carbone, s'échappa, afin de participer – ne fût-ce qu'en théorie – au moins une fois à la photosynthèse. Il fut recueilli, via quelques filaments, au sein d'un organisme supérieur, qui partagea subtilement le tout entre vie organique et non organique, et lorsque après une longue résistance le tissu conjonctif, le cartilage et finalement les os abandonnèrent leur combat inutile, il ne restait plus rien de l'ancienne forteresse, bien qu'aucun atome ne manquât. Tout était là [...] mais le royaume originel et réellement non reproductible avait disparu à jamais, il avait été volé par la force infinie du chaos qui recelait les cristaux de l'ordre, brisé par la circulation irréductible et indifférente qui gouvernait l'univers. L'empire s'était décomposé [...], il s'était désagrégé, consumé par un jugement infiniment lointain, comme l'est ce livre maintenant, ici par le dernier mot. »⁶⁴

En lisant cette dernière phrase nous sommes obligés de revenir aux premières pages du roman, où nous allons trouver qu'en effet, comme dans *Tango de Satan*, ce qui nous est offert par la fin est l'opportunité de recommencer. Cette désintégration, le grand travail des agents de la destruction, était annoncé dès le début par les propres pensées de Madame Pflaum, la désintégrée : « après les nombreux racontars et les horribles rumeurs, elle venait de constater par sa propre expérience que 'tout concordait', et si l'incident dont elle avait été la victime

⁶⁴ *Ibid*, pp. 442-443.

était clos, elle comprit que 'dans un monde où ce genre de chose peut arriver', la folle désintégration allait se poursuivre impitoyablement. »⁶⁵ Impitoyablement, sans aucune indulgence, voici l'adjectif qui décrit le mieux ce processus inexorable de construction et déconstruction. Ce langage, cette façon d'entamer des longues phrases et de retrouver la poésie dans la description articulée des événements catastrophiques, font de cette littérature un objet complexe d'adapter au cinéma. Alors, même si l'écrivain et le réalisateur partageaient, bien avant de se rencontrer, cette notion d'amour à la vie, si tous les deux étaient, chacun dans son style, du côté des perdants, il fallait trouver une nouvelle manière d'exprimer l'importance de ce que Béla Tarr ne cesse d'appeler la « dignité humaine ». Nous avons déjà abordé ce sujet, mais dans le cas de *Les Harmonies Werckmeister* c'est important de voir que l'évolution de l'œuvre de Tarr passe aussi par une innovation constante dans son rapport à la littérature : « [il] entretient un rapport de confiance au texte, dont les formes sont considérées comme les véritables matrices du film. Il s'agit de les faire passer au cinéma afin d'en (re)trouver la poésie. Ce travail, qui ne peut s'apprécier qu'au fil des phrases et des plans, en prenant le temps de leur lecture et de leur vision croisées, est loin de relever du mot à mot, d'une fidélité aveugle au texte original [...] Autrement dit, il n'est pas question de faire passer le contenu d'une structure de la littérature au cinéma, mais de reprendre, au moyen du film, les procès à travers lesquels cette structure a vu le jour. »⁶⁶

Tandis que *Sátántangó* suit à la lettre le texte et l'organisation des douze chapitres de *Tango de Satan*, *Les Harmonies Werckmeister* prend une grande distance avec *La Mélancolie de la Résistance*. La relation entre Tarr et la littérature, qui voit le jour avec *Macbeth*, devient de plus en plus complexe : il passe de suivre la structure exacte de la source littéraire à en travailler uniquement une partie à laquelle il donne sa propre interprétation. Puisqu'on continue dans ce domaine au-delà des histoires, dans ce *temps d'après*, nous verrons que pour se plonger dans les profondeurs de la « vraie réalité », le réalisateur tâchera de trouver dans la société, dans la « vie réelle » on peut dire, une contrepartie à tous les aspects, lieux et personnages qui l'intéressent du roman. Cela explique d'ailleurs que l'idée de travailler ce

⁶⁵ *Ibid*, p. 27.

⁶⁶ MARGUET Damien. *Traductions et métamorphoses, à propos de Sátántangó* in *Vertigo* n° 41, pp. 111, 112.

texte en particulier ne lui est venue qu'après sa rencontre avec Lars Rudolph : « on lui a dit [à Krasznahorkai] 'nous ne voulons absolument pas faire un film de ce roman !' Quelques années plus tard [...] nous avons appelé [László] et nous lui avons dit 'ok, allons-y parce que nous avons trouvé le gars parfait pour jouer Valuska et nous aimerions faire un film sur lui et nous aimerions utiliser ton roman'. Mais le film est différent du roman, c'est pour cette raison qu'il a un titre différent. »⁶⁷ Il est donc impératif de souligner encore une fois que l'histoire n'est qu'un prétexte pour montrer la vie. Tarr n'a plus besoin de suivre un texte ou une histoire pour développer son film, maintenant une simple rencontre fortuite suffit : il voit chez Lars Rudolph l'incarnation d'un partisan du perpétuel combat pour la dignité humaine et se lance à lui fabriquer une histoire à travers la prose du romancier.

Ceci n'est que le début d'un long travail de production. Comme énoncé plus haut, les films que Tarr réalise avec Krasznahorkai impliquent toujours une préproduction exhaustive qui commence par une étude détaillée sur le terrain. Cette dynamique trouvera son point culminant avec *Le Cheval de Turin*, où le cinéaste ira jusqu'au point de construire bloc par bloc la maison dans laquelle habitent les personnages, mais on y reviendra. Dans une interview avec Gérard Grugeau le réalisateur explique plus en détail sa méthodologie :

« Le scénario est là pour obtenir le financement. Après, je l'oublie complètement. Je pars à ce que j'appelle 'la chasse aux repérages' et je cherche dans la réalité les éléments du livre ou du scénario. Il faut que j'aille tout vérifier dans la réalité, que je rencontre de vraies gens. Je ne chasse pas juste des lieux, je chasse la vraie vie. Je passe beaucoup de temps sur place. Je suis resté un an dans ces endroits, à boire et à manger avec les mêmes personnes. Et là, des idées commencent à me venir pour le tournage. Plus tard, je décide des mouvements de caméra. Mais à ce stade, tout est dans mon cœur. Je n'ai plus besoin du scénario. Faute de temps, rien ne change vraiment pendant le tournage [...] Tout se passe à l'étape de la préproduction. Les Harmonies de Werckmeister ont exigé un an pour les repérages et une

⁶⁷ DALY Fergus ; CAIN Maximilian LE. *Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr*, February 2011. <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/> Consulté le 08/05/2020.

"We said to him [to Krasznahorkai] 'we definitely don't want to make a movie of this novel!' And several years later [...] we called [László] and we said 'okay, let's go ahead because we found the perfect guy to play Valuska and we would like to make a movie about him. And we would like to use your novel'. But the movie is different from the novel and that's the reason why the movie has a different title."

Italiques de l'auteur.

autre année pour la distribution. Il n'y a eu que 60 jours de tournage. Un tournage difficile, car je voulais du temps froid, mais sans neige ni pluie. »⁶⁸

Un nouveau rapport s'établit entre le roman et le film. L'œuvre littéraire devient plutôt un outil, une source de références, une aide pour identifier la « vraie vie ». Le critique Jonathan Romney s'attarde sur ce point, il voit dans *Les Harmonies Werckmeister* une transformation totale dans la manière dont Tarr aborde un texte. Grâce à l'audace du cinéaste, ce film serait plus autonome et plus « satisfaisant » que les précédents, en devenant ainsi une entité autosuffisante à part entière : « le déferlement obsédé du langage du livre, avec ses longues phrases et ses digressions philosophiques, est remodelé dans un film qui, pour la plupart, abandonne le langage au profit du silence et de l'image percutante. Des passages entiers du roman disparaissent, tandis que la séquence culminante à l'hôpital s'inspire d'une seule phrase. Le film réduit le roman à des moments cruciaux et accentue ces moments à l'extrême, comme si Tarr utilisait le livre comme base pour faire un opéra. »⁶⁹ La tension tissée par l'auteur dans un roman de nouveau circulaire – circulaire uniquement dans le sens où la fin renvoie directement au début – offrira la possibilité au réalisateur de continuer son expérimentation alchimique jusqu'à trouver une nouvelle manière d'extraire la force qui se dégage de la durée des situations – manifestée par la puissance, longueur et complexité des phrases – et porter à l'écran sa propre version des événements. Ce qui l'intéresse ne sont donc pas les situations *per se* mais la façon dont les personnages les affrontent ; il veut transmettre non pas la complexe philosophie qui jaillit des pages, mais le temps éprouvé par les personnages, ce qui trouvera encore une fois dans le plan-séquence son principe d'écriture. Comme nous dit Jean-Pierre Jeancolas, « on l'aura compris, les films

⁶⁸ GRUGEAU Gérard. *Entretien avec Béla Tarr* in *24 Images* p. 43, numéro 111, été 2002.

⁶⁹ ROMNEY Jonathan. *Béla Tarr* in *Exile Cinema: filmmakers at work beyond Hollywood*, p. 77.
"The book's obsessive outpouring of language, with its long, involved sentences and philosophical digressions, is reshaped in a film that for the most part abandons language in favor of silence and the impactful image. Whole passages of the novel disappear, while Tarr's climactic hospital sequence takes its cue from a single sentence. The film reduces the novel to crucial moments and heightens those moments to the extreme, as though Tarr were using the book as the basis of an opera."

Tarr/Fehér⁷⁰ ne sont pas des films dont le sens commun de l'histoire serait le moteur ou le carburant. Ils sont systématiquement, volontairement donc, dans le hors temps comme ils sont dans le hors champ [...] Les films dont nous parlons ici vont à contre courant, ils rendent le temps au temps, ou le temps au film ce qui n'est pas très différent. »⁷¹

À partir de *Sátántangó*, l'étudiant de l'œuvre de Tarr pourra se rendre compte que lorsqu'il parle de ses films, le réalisateur hongrois utilise toujours le pluriel. Ce n'est pas uniquement en référence à la troupe de collaborateurs qui travaille étroitement avec lui depuis les années 1980 (Víg, Pauer, Krasznahorkai), mais également au fait que dorénavant la monteuse de tous ses films, sa compagne Ágnes Hranitzky, est créditée en tant que co-réalisatrice. Nous devons nous attarder sur ce point. Le travail de Hranitzky est depuis longtemps passé inaperçu et son nom n'apparaît que sporadiquement dans les textes critiques, même si Tarr utilise le pluriel de façon systématique pour parler de son œuvre. La référence la plus complète au travail de Hranitzky et à la nature de sa relation artistique avec Tarr, parmi tous les commentaires et critiques en anglais et français, apparaît dans le livre d'András Kovács :

« La personne qui a le contrôle global de tous les aspects des films de Tarr est sa femme, Ágnes Hranitzky. Elle a suivi une formation de monteuse et a commencé sa carrière comme assistante monteuse au milieu des années 1960. À partir des années 1970, elle s'est impliquée dans le courant de la fiction documentaire. Elle rencontre Béla Tarr pendant le tournage de *Filmregény*, où elle travaillait déjà en tant que monteuse [...] Depuis [*L'Outsider*]⁷², elle a toujours fait partie du processus de création dès le début d'un projet. Tarr discute avec elle tout petit détail de l'idée, du scénario, des dialogues, de la conception visuelle, des mouvements de caméra, du décor, des accessoires, des acteurs, de la réalisation, de la post-production, et elle est bien sûr la monteuse. Elle est présente à chaque

⁷⁰ Jeancolas fait référence ici au réalisateur hongrois György Fehér, qui a travaillé en étroite collaboration avec Tarr jusqu'à sa mort en 2002. Tarr est crédité dans ses films *Dawn* (1990) et *Passion* (1998) et Fehér est à son tour crédité dans tous les films de Tarr jusqu'à *Les Harmonies Werckmeister*.

⁷¹ JEANCOLAS Jean-Pierre. *L'œil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest 1963-2000*, p. 298.

⁷² *Le Nid Familial* est le seul long métrage de Béla Tarr qui n'a aucune participation d'Ágnes Hranitzky.

phase de la production et agit de manière indépendante si elle le juge nécessaire. Pendant la phase de tournage, outre le fait qu'elle garde un œil critique sur tout, c'est elle qui maintient l'équipe soudée et garde le morale en temps de crise. Elle a le pouvoir de donner des instructions à n'importe quel membre de l'équipe et elle le fait avec une incroyable attention, afin que ses instructions ne contredisent pas celles de Béla. S'ils ont des avis différents sur quelque chose, personne ne le remarque. Ils en discutent en privé. »⁷³

Cependant, vingt-cinq ans après être créditée pour la première fois en tant que co-réalisatrice, et plus de trente ans après être considérée par Tarr comme co-auteurice de ses films, on continue à voir dans les affiches, nominations et prix des festivals la phrase : « un film de Béla Tarr. » Son nom ressort de temps en temps dans quelques articles et interviews de Tarr, mais son travail ne figure jamais parmi les aspects centraux de ces textes. Nous trouvons, par exemple, une petite mention dans l'article que Stéphane Bouquet dédie à Tarr en 1997 lors de sa première retrospective en France, qui eut lieu à Paris au Studio des Ursulines. C'est d'ailleurs la première fois qu'il figure dans un article des autrefois prestigieux *Cahiers du Cinéma*. Bouquet écrit une petite notice biographique qui se termine ainsi : « [Béla Tarr] vit depuis vingt ans avec sa monteuse, Ágnes Hranitzky, qu'il considère comme co-réalisatrice à part entière de ses films. »⁷⁴ Son travail, même en tant que monteuse, n'est pas mentionné. Quelques années plus tard son nom ressort dans un texte de Peter Hames, précisément lors de la sortie de *Les Harmonies Werckmeister* : « rien ne se fait sans l'approbation de Hranitzky,

⁷³ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, pp. 19, 20.

"The person who has overall control in all aspects of Tarr's films is his wife, Ágnes Hranitzky. She trained as an editor and started her film career as an assistant editor in the mid-1960s. From the mid-1970s she became involved with the documentary-fiction current. She also became the editor for *Filmregény*, during the production of which she met Béla Tarr [...] Since then, she has always been part of the creative process right from the beginning of a project. Tarr discusses with her every little detail of the idea, the scenario, the dialogue, the visual conception, the camera movements, the set, the props, the actors, directing, post-production, and she is of course the editor. She is present at every phase of the production and takes action independently if she feels it is necessary. During the shooting phase, other than keeping a critical eye on everything, she is the one who holds the crew together, keeping up morale in times of crisis. She has the authority to give instruction to anybody in the crew and she does this with an incredible thoughtfulness, so that her instructions do not contradict Béla's. If they have different ideas about something, nobody in the crew notices. They discuss it in private."

⁷⁴ BOUQUET Stéphane. *Le splendeur de Béla Tarr* in *Cahiers du cinéma* n°510, p. 57.

dit Tarr [...] Il semble juste d'accepter leur déclaration de co-réalisation. »⁷⁵ Dans la présentation du même film à Cannes, le journaliste Eric Schlosser pose enfin la question directement : « pouvez-vous me parler de la collaboration avec votre épouse Ágnes Hranitzky ? » Tarr répond : « nous travaillons ensemble depuis près de 22 ans. Vous savez qu'elle est la monteuse, mais nous n'avons pas de coupures (rires). Le film entier fait 39 prises, et *Sátántangó* en faisait environ 150. Tout ce qui concerne le montage est décidé par nous deux pendant le tournage. Elle est toujours là et regarde tout sur le moniteur de contrôle. Elle contrôle le rythme de la scène, la façon dont deux scènes vont interagir et d'autres choses encore. »⁷⁶ Tarr reviendra sur ce sujet dix ans plus tard, cette fois lors de la sortie de *Le Cheval de Turin* à Berlin, où il dit dans une interview : « nous regardons les images et Ágnes dit plusieurs fois 'un peu plus vite' ou 'un peu plus longtemps' et souvent c'est elle qui décide la longueur. »⁷⁷ C'est également à ce moment-là qu'Adam Binghamman publie son livre *Directory of world cinema* où l'on peut trouver aussi une petite mention de Hranitzky : « Béla Tarr reste un personnage contradictoire : facile à reconnaître, mais difficile à catégoriser, il est l'incarnation de l'auteur moderne et pourtant il cède la paternité de ses films à un collectif qui comprend généralement des personnes telles que son co-auteur, le romancier László Krasznahorkai, le compositeur Mihály Víg et surtout sa monteuse Ágnes

⁷⁵ HAMES Peter. *The melancholy of resistance. The films of Béla Tarr*, in <https://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>

"Nothing is done without Hranitzky's approval, says Tarr [...] It seems fair to accept their claim for joint authorship."

⁷⁶ SCHLOSSER Eric, *Op.cit.*

"ES: can you tell me about your collaboration with your wife, Agnes Hranitzky?

BT: we've been working together for nearly 22 years. You know she is the editor, but we have no cuts (laughs). The whole movie is 39 takes, and *Sátántangó* was around 150. We decide everything about the cutting during the shooting. She is always there and watches everything on the video monitor. She checks the rhythm of the scene, how two scenes will interact and things like that."

⁷⁷ DALY Fergus ; CAIN Maximilian LE. *Op.cit.*

"We watch the picture and Agnes says several times 'a bit faster' or 'a bit longer' and often she decides the length."

Hranitzky (également partenaire de Tarr et sans qui il ne prend aucune décision). »⁷⁸ Enfin, lors de la sortie de l'ouvrage collectif *Béla Tarr, de la colère au tourment*, Tarr finit par nous donner une réponse plus précise sur l'importance du travail de Hranitzky :

« Tout d'abord, ce n'est pas vrai qu'il n'y a pas de montage car un long réglage de plan comporte en soi du montage. Quand on commence une prise de vue d'ensemble, puisqu'on tourne la caméra vers un visage situé plus près, et qu'ensuite on pivote la caméra vers une autre vue d'ensemble, c'est du montage. Mais cela se passe dans la caméra et sur la scène, et non pas sur la table de montage. Les scènes ont un rythme, du moins je l'espère. Ágnes Hranitzky était tout le temps présente, à chaque tournage, et regardait comment tout cela s'accordait ensemble. L'assistante d'Ágnes assemble ensuite le film dans trente minutes et c'est fini [...] Tout se décide au moment du tournage [...] Ágnes et moi connaissons le film en entier, les autres membres de l'équipe, pas toujours. Par exemple, lors du tournage de *Sátántangó*, ils étaient complètement perdus, ils ne savaient pas si on tournait le début ou la fin [...] Je devais donc connaître le film par cœur puisque je travaille sans script. »⁷⁹

Maintenant, avec une idée plus précise du rôle capital qui joue Ágnes Hranitzky dans tous ces films, il nous serait impossible de continuer à parler de l'œuvre de *Béla Tarr* tout court. Il faut s'interroger sur ce qui a poussé l'histoire et la critique cinématographique à ignorer systématiquement le travail et le nom d'un des co-auteurs de cette grande œuvre et nous demander jusqu'à quel point ce n'est pas tout simplement la perpétuation d'un système fondamentalement défaillant qui est enfin en train d'être confronté grâce aux luttes féministes du XX^e siècle. Kovács a également mis en avant ce sujet, même si sa conclusion semble réduire le problème à une question de... célébrité ? :

⁷⁸ BINGHAM Adam. *Directory of world cinema. East Europe*. Intellect, The University of Chicago Press, p. 208.

"Béla Tarr remains a contradictory figure: easy to recognize but difficult to categorize, he is the epitome of the modern auteur yet cedes authorship of his films to a collective that has typically included such people as his co-writer, the novelist László Krasznahorkai, composer Mihály and especially his editor Ágnes Hranitzky (also Tarr's partner and someone without whom he takes no executive decisions)."

⁷⁹ MAURY Corinne ; ZUCHUAT Olivier. *Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr* in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, p. 16.

« On peut se demander pourquoi la relation entre Tarr et Hranitzky n'est pas considérée de la même manière que, par exemple, la relation entre Straub et Huillet. Pourquoi parle-t-on des 'films de Tarr' plutôt que des 'films de Tarr-Hranitzky' ? Pour le public, le nom d'Ágnes Hranitzky n'est pas du tout connu, même si elle est toujours citée comme co-réalisatrice dans chaque film. Seuls leurs collaborateurs connaissent exactement le rôle de Hranitzky dans le processus de création, mais comme l'a dit l'un de leurs plus proches collaborateurs, le chef opérateur Gábor Medvigy, 'personne ne connaît vraiment la nature de leur travail ensemble'. Nous devons donc accepter ce qu'ils disent eux-mêmes à ce sujet. Comme elle l'explique : 'j'ai mon mot à dire sur tout, mais c'est toujours Béla qui a l'initiative créatrice'. »⁸⁰

En lisant l'explication de Kovács on ne peut pas s'empêcher de penser : si dans les films qui ont précédé le statut de célébrité de Béla Tarr le nom d'Ágnes Hranitzky apparaissait déjà en tant que co-réalisatrice, le fait d'être connue ou pas par le public n'aurait rien changé puisque tous les deux étaient des « inconnus » en dehors de la Hongrie jusqu'à la sortie de *Damnation* en 1989. Alors, si Tarr a cette « initiative créatrice », à partir les divers témoignages et interviews cités plus haut, on pourrait dire que Hranitzky doit avoir un talent particulier pour guider cette force de création et porter les idées dès leur conception jusqu'à l'œuvre que nous voyons aux cinémas. Monter un film de 39 plans comme *Les Harmonies Werckmeister* est un travail très différent du montage de la plupart des films commerciaux, qui implique souvent une période de plusieurs mois, voire des années, dans une salle de montage pour avoir une première mise en forme. Ici, et c'est Tarr qui le dit, la mise en forme ne prend pas d'habitude plus qu'une demi-journée. Jarmo Valkola nous parle de la différence entre ces deux types de montage :

⁸⁰ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p. 20.

"One could ask why the Tarr-Hranitzky filmmaking relationship is not considered in the same way as, for example, the Straub-Huillet relationship. Why do we speak about 'Tarr films' rather than about 'Tarr-Hranitzky films'? For the public the name of Ágnes Hranitzky is not known at all, even though she is always credited as co-director in each film. Only their collaborators know exactly Hranitzky's role in the creative process, but as one of their closest collaborators, cinematographer Gábor Medvigy, put it, 'nobody really knows the nature of their work together'. So, we have to accept what they say about it. As she explains: 'I have a say in everything, but it's always Béla who has the creative initiative.'"

« Chez Béla Tarr, les mouvements de caméra se rapportent à une scène globale, lui subordonnant une série d'effets secondaires calligraphiques. Évitant toute rupture, les lents changements d'angle donnent un sens plus soutenu à une scène. Les longs plans permettent un étirement du monde, alors que les mouvements inversés de caméra confortent des rythmes plus acérés, susceptibles de perturber notre perception du temps. En un sens, le découpage de Tarr transcende les normes hollywoodiennes du montage. Ses paysages très découpés prennent de l'importance aux dépens de personnages tenus à distance dans de petits mouvements 'picturaux'[...] Béla Tarr crée de nouvelles relations entre la caméra et la scène filmée. Le montage est transféré de la table de montage à une élaboration interne au plan tourné, et transforme ainsi la manière même de penser la réalisation. »⁸¹

On trouve ici un écho aux explications de Tarr sur le montage de ses propres films : si le montage est un travail qui se fait à l'intérieur du plan, si ce montage « interne » devient indivisible de la conception plastique du film même, c'est donc impossible de séparer montage et réalisation et c'est pour cela que Tarr insiste à créditer Hranitzky comme co-réalisatrice. Hélas, même les paroles de Tarr semblent complètement ignorées par la critique. Nous trouvons, par exemple, dans *Sight and Sound*, la très réputée revue du British Film Institute, un article de John Orr qui dit : « le cinéma de Tarr est un art de filmer plus que de monter [où] ses rythmes proviennent du poids de la durée et de la chorégraphie de l'image. »⁸² On pourrait s'aventurer à dire que c'est alors suite à cette conception du cinéma de Tarr comme un « art de filmer », qui se doit entièrement à la nature des plans-séquence, plans-bloc ou blocs de temps, que l'idée du montage est conçue comme un travail pour lequel il n'y a pas besoin de sensibilité artistique, comme un processus obligé dans la fabrication du film, mais qui est presque machinal. Ce que John Orr ne remarque pas c'est que dans ce cinéma l'art de monter va au-delà de couper et de coller les 39 plans qui constituent le film : le montage n'a pas besoin de l'image pour exister, il précède la création de l'image même. Tout comme il n'y a pas de scénario pendant le tournage, il n'y aurait pas d'images ou de mouvements de caméra sans un montage déjà préétabli. Comme nous rappelle Corinne

⁸¹ VALKOLA Jarmo. *L'esthétique visuelle de Béla Tarr in Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire. Théorème.*, p. 187, 188.

⁸² ORR John. *Béla Tarr, circling with the whale in Sight and sound*, p. 24. Avril 2001.
"Tarr's cinema is an art of filming more than of editing or montage. Its rhythms come from the weight of duration and the choreography of the image."

Rondeau, « le plan-séquence est le montage dans le mouvement de l'image. Dans la durée, c'est pouvoir user de la transparence réelle du montage. »⁸³ C'est ainsi que le « poids de la durée » et « la chorégraphie de l'image » existent uniquement grâce à l'agencement entre l'acte de monter et l'acte de filmer. Jacques Rancière nous explique davantage comment opère ce système :

« Béla Tarr insiste : si le montage comme activité séparée, a si peu d'importance dans ses films, c'est qu'il a lieu au sein de la séquence qui ne cesse de varier à l'intérieur d'elle-même : en une seule prise, la caméra passe d'un gros plan sur un poêle ou un ventilateur à la complexité des interactions dont une salle de bistrot est le théâtre ; elle remonte d'une main vers un visage avant de le quitter pour élargir le cadre ou pour faire le tour d'autres visages ; elle passe par des zones d'obscurité avant de venir éclairer d'autres corps saisis maintenant à une autre échelle. Elle établit de même une infinité de variations infimes entre mouvement et immobilité : travellings qui avancent très lentement vers un visage ou arrêts d'abord inaperçus du mouvement. »⁸⁴

Dans *Tarr Béla, I used to be a filmmaker*, le documentaire de Jean-Marc Lamoure où l'on suit la production de *Le Cheval de Turin*, le spectateur peut mieux apprécier l'esprit collaboratif qui se dégage dans un tournage de Béla Tarr. Pour le réalisateur hongrois, chaque film est un projet d'une extraordinaire complexité qui implique la participation active de Mihály Víg, László Krasznahorkai, Gyula Pauer et Ágnes Hranitzky. Ensemble, ils font du monde, de la « vraie réalité », une expérience communautaire où chaque individu a un impact sur la réalité des autres : trente ans de travail collectif leur ont permis d'observer et de comprendre les points de vue des autres afin de façonner ensemble les différents aspects qui composent les films. Parler d'un « film de Béla Tarr » implique par conséquent parler d'une marque dont Tarr Béla l'individu – pour utiliser l'ordre usuel du nom personnel en Hongrie, où le nom de famille est suivi d'un postnom – n'est qu'une partie de l'ensemble. Certes, Tarr Béla est la force créatrice qui prépare les fondations sur lesquelles se construisent les œuvres, c'est lui qui porte toujours la vision globale des projets et s'implique dans tous les autres

⁸³ RONDEAU Corinne. *Le gris du monde* in *Trafic*, n° 49, printemps 2004, p. 26.

⁸⁴ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 73.

éléments de la production, mais étant donné qu'elles sont enfantées par cet esprit de communauté, leur paternité ne peut pas être attribuée exclusivement à lui.

S'accorder au cosmos

Le montage « invisible » d'Ágnes Hranitzky est alors le point de départ de ces plans merveilleux qui s'écoulent sans passer, de manière naturelle, l'un après l'autre, sans aucun effort. C'est dans le plan lui-même que la tension du film est contenue, mais c'est grâce à la vision de la monteuse, qui gère tous les éléments extérieurs pour en créer une séquence en harmonie avec le récit, que cette tension devient tangible : « le récit est à entendre sans début ni fin. Nous sommes *dans* l'histoire comme dans la *vie au milieu*, sans pouvoir toujours comprendre notre place : spectateur, témoin, observateur [...] La caméra de Béla Tarr est comme l'œil d'un satellite : quelque chose d'un peu plus loin que d'autres choses tourne autour d'un centre, sa trajectoire n'est pas circulaire. Cela implique que chaque chose a son propre centre par rapport à d'autres centres. »⁸⁵ Pour mieux illustrer ces « centres », regardons le plan inaugural de *Les Harmonies Werckmeister* : tout d'abord on a le feu. On le voit et on l'entend brûler pendant quelques secondes avant de s'éteindre par la main d'un homme qui y verse des restes de bière. La caméra s'éloigne et nous dévoile que c'était le feu d'un poêle qui réchauffait la salle d'un bar, éteint par M. Hagelmayer, le propriétaire, qui annonce à pleine voix la fermeture : « c'est 22 h, messieurs, on ferme ! » L'appareil recule encore un peu pour nous montrer l'ensemble du lieu : le comptoir au fond à gauche avec sa vitrine remplie de bouteilles et, plus près de nous, trois tables où une dizaine d'habitueés – un est déjà ivre et par terre [fig. 3.1.] – boivent leurs dernières gouttes d'alcool. Lorsque Hagelmayer commence à ramasser les verres déjà vides un homme se lève et lui demande d'attendre quelques minutes pour que Valuska puisse faire une « démonstration », histoire de repousser la fermeture et se permettre de boire encore un petit dernier. La réaction du patron nous laisse comprendre qu'ils ont déjà fait ce numéro la veille, l'avant-veille, et

⁸⁵ RONDEAU Corinne. *Op.cit*, p. 23.
Italiques dans le texte.

probablement toutes les nuits depuis des années. Le plan général du bar deviendra ainsi un gros plan du visage de cet enthousiaste, qui prend Valuska par les épaules et le met en plein milieu pour qu'il commence sa représentation. On revient au plan général de la salle, maintenant vidée du mobilier, où Valuska place ce premier personnage au centre de la scène [fig. 3.1.] : « tu seras le Soleil. Le Soleil reste immobile. » La caméra le suit à gauche où il viendra chercher un deuxième participant : « toi, tu es la Terre. Elle reste d'abord ici et ensuite elle tourne autour le Soleil. »



Fig. 3.1. Valuska et le Soleil au centre du système solaire – *Les Harmonies Werckmeister*.

À ce moment-là nous avons de nouveau un gros-plan, cette fois du visage de Valuska [fig. 3.2.], qui explique ce qu'on est en train de témoigner : « nous, gens simples, allons assister à une démonstration de l'immortalité. Je vous prie donc de sortir avec nous dans un espace illimité où règnent l'immortalité, la stabilité, la paix et le vide, porteur de plénitude. Imaginez dans ce silence infini et résonnant une obscurité impénétrable. » Hagelmayer et les autres clients du bar regardent sans intérêt, incapables de voir encore qu'en effet cette représentation qu'ils sont en train d'observer symbolise la splendeur du cosmos. Valuska continue : « nous constatons un mouvement général. Au début nous ne percevons pas les événements extraordinaires dont nous sommes témoins : la lumière brillante du Soleil diffuse chaleur et luminosité sur la face de la Terre tournée vers lui et nous baignons dans ce rayonnement. » Un troisième et dernier homme vient faire partie du modèle pour jouer le rôle de la Lune, qui commencera son mouvement de rotation autour de la Terre qui tourne déjà autour du Soleil. C'est le début de la danse de Valuska, qui sera accompagnée d'un mouvement de caméra qu'on connaît bien, ce mouvement circulaire qui prend la direction

opposée à celle des personnages et les filme dans un plan taille. Guidés par János, les trois hommes vont trébucher et faire leur meilleur effort malgré leur ivresse pour suivre le mouvement des corps célestes.



Fig. 3.2. Valuska guide la Lune, qui s'interpose entre le Soleil et la Terre – *Les Harmonies Werckmeister*.

Ils feront deux fois le tour du Soleil avant d'être arrêtés par le guide : « tout à coup, nous voyons que le disque de la Lune crée une forme sombre sur le feu du Soleil [...] Bientôt la Lune couvre le Soleil. Nous ne voyons plus qu'une étroite faucille, une faucille aveuglante. À cet instant, disons, vers une heure de l'après-midi, nous sommes témoins d'un tournant dramatique car tout à coup l'air refroidit autour de nous. Le ciel se couvre et tout devient noir [...] Dans ce crépuscule effrayant et incompréhensible même les oiseaux sont déconcertés et s'abritent dans leur nid. Et le silence ... envahit tout, tous les êtres vivants. » C'est maintenant que fait irruption la première des deux pièces musicales composées par Mihály Víg pour ce long-métrage. Dès que Valuska annonce ce silence qui « envahit tout » – on pense immédiatement à « la pluie intérieure » dont parlait Halics et au brouillard qui « pénètre dans les poumons et envahit l'âme », dont la Dame du Vestiaire prévenait Karrer – on entend les premières notes d'un piano qui va revenir encore trois fois dans le film. La caméra recule lentement et comme dans la scène de danse de *Sátántangó* elle montera de quelques mètres pour nous montrer en une légère plongée le centre du bar. Valuska se dirige de nouveau vers le milieu de l'auditoire où, sous un état de transe, éclairé par le luminaire, se demande [fig. 3.4.] : « les montagnes vont-elles s'ébranler ? Le ciel va-t-il tomber sur nous ? La terre va-t-elle se dérober ? Nous l'ignorons. C'est l'éclipse totale du Soleil. » L'ébranlement des

montagnes, le ciel qui tombe sur les hommes, l'image de la Terre dérobée, nous l'avons déjà vu, pourraient tout à fait être des clairs signes de l'Apocalypse, d'une fin du monde annoncée par la soudaine obscurité. Cependant, ce n'est pas la fin, ce n'est qu'une Eclipe, il y aura encore de la lumière : « aucune raison d'avoir peur, ce n'est pas la fin parce que la Lune glisse de l'autre côté du globe flambant du Soleil, la lumière revient sur la Terre et la chaleur recommence à se diffuser. On sera profondément ému et on se sentira libéré de la pesante obscurité. »



Fig. 3.3. Valuska et l'éclipse – *Les Harmonies Werckmeister*.

La danse reprend maintenant avec toute sa ferveur, on n'entend maintenant que le piano et le bruit des pas chancelants sous l'effet des verres consommés [fig. 3.4.]. À ce moment extraordinaire du mouvement des astres, à cet instant d'exaltation fébrile qui prétend montrer la place très modeste de l'homme au sein de l'univers, vont enfin se joindre les autres habitués du bar avec une euphorie croissante. La caméra descend pour reprendre son mouvement circulaire, comme emportée par l'élan de ces hommes simples qui personnifient ici l'immensité du cosmos. Après quelques secondes Hagelmayer apparaît et, comme s'il chassait des mouches, met fin à l'émerveillante démonstration de Valuska pour mettre tout le monde dehors avec un mouvement cérémonieux de son torchon [fig. 3.4.]. Le plan se termine avec János qui se dirige vers la porte, la caméra derrière lui, où il s'arrêtera pour dire ce qu'il dit probablement tous les soirs : « ce n'est pas encore fini. »



Fig. 3.4. La danse se termine – *Les Harmonies Werckmeister*.

Ce plan inaugural fonctionne comme un manifeste de la poétique de Tarr-Hranitzky. Contenant tous les éléments qui caractérisent leurs films précédents – on pense notamment à la danse emportée par le vin des villageois et aux mouvements circulaires d'une caméra indépendante des personnages – il nous place immédiatement dans un domaine qui se dessinait dès *Damnation* mais qui n'avait pas encore trouvé sa place comme élément central : le *cosmos*. Nous avons déjà eu des plans et des passages entiers que l'on sentait voués à aborder ce sujet – l'affiche du système solaire chez le Docteur, les remarques d'Irimiás par rapport à l'éternité suivies de l'apparition dont il est témoin au milieu de la forêt, ou encore les discours énigmatiques de la Dame du Vestiaire – mais ce n'est qu'ici que nous nous voyons plongés dès la première minute dans un monde qui paraît ajusté selon les normes d'une *musica universalis*, où tout sera régi par la juste proportion, là où règne l'harmonie. Les cinéastes nous présentent dans cette séquence non seulement un aperçu de ce qui se passe dans la tête de Valuska, mais ils se permettent aussi de mettre en scène leur propre idée du *cosmos*. Ce mot, si souvent évoqué lors des analyses de ce film, fut utilisé pour la première fois par Pythagore au V^e siècle av. J.-C. comme référence au bon ordre de l'univers, concept qui se trouvait donc forcément en opposition à celui du *chaos*. Le terme, pourtant, ne devient partie intégrante du langage moderne qu'au XIX^e siècle lorsque Alexander von Humboldt le ressuscite pour le titre de son traité *Kosmos : essai d'une description physique du monde* (1845-62), travail qui se centre sur l'idée pré-socratique selon laquelle les lois du monde sont régies par une harmonie universelle. Ce sera cet ouvrage, l'effort de ses vingt-cinq dernières années de vie, qui va lui permettre de trouver « l'ensemble du ciel et de la terre, de

l'universalité des choses qui composent le monde sensible. »⁸⁶ Il y propose que certainement les lois universelles s'appliquent à l'*apparent* chaos du monde terrestre, mais que l'acte de contemplation de la beauté de ce cosmos nous permettrait d'obtenir une inspiration personnelle et une conscience bénéfique de la vie.⁸⁷ C'est précisément cette conception du cosmos à laquelle adhère peut-être Béla Tarr lorsqu'il dit : « jusqu'à *Almanach d'Automne*, je considérais que les problèmes venaient de l'humain. Après, je me suis dit que leur nature était peut-être plus cosmique [...] Peut-être la merde est-elle réellement cosmique... »⁸⁸ Pour Humboldt, la réappropriation du mot *cosmos* entraînait un changement dans la perception de l'univers, qui sera désormais conçu d'un point de vue holistique où la nature est en connexion avec l'homme, la société, le langage, l'économie, les institutions et l'architecture. Il y a donc une interaction directe entre cet univers, entre ce *cosmos*, et la vie sur Terre. Dans son travail d'introduction à *Kosmos*, Laura Dassow Walls nous dit : « l'étude de la nature était, pour Humboldt, indissociable de l'étude de l'esprit et son contexte matériel, social et culturel. Cette réflexivité de l'esprit, la société et la nature est devenue son argument principal dans *Kosmos* qui était, pour Humboldt, l'aboutissement de l'une de ses plus anciennes idées – l'idée même qui l'avait poussé à quitter l'Europe ravagée par la guerre pour aller témoigner l'harmonie de la nature dans Le Nouveau Monde, où les empires européens s'effondraient et des nouvelles nations étaient en train de naître [...] En bref, l'étude de la nature crée et lie la communauté humaine et nous donne la force de résister aux pathologies sociales qui autrement nous déchireraient. »⁸⁹

⁸⁶ HUMBOLDT Alexander Von. *Cosmos : essai d'une description physique du monde*, 1:82. Éditions Utz, 2000.

⁸⁷ Cf. WALLS Laura Dassow. *Introducing Humboldt's Cosmos in Minding Nature*, august 2009, pp. 3-15.

⁸⁸ REGNIER Isabelle. *Béla Tarr : « La véritable damnation, c'est la solitude absolue »* in *Le Monde*, 9 septembre 2011.

⁸⁹ WALLS Laura Dassow. *Op.cit*, p. 3-4.
"The study of nature was, for Humboldt, inseparable from the study of the mind in its material, social, and cultural context. This reflexivity of mind, society, and nature became his overriding argument in *Cosmos* which was, for Humboldt, the culmination of one of his oldest ideas – indeed, the idea that had propelled him from war-torn Europe to witness the harmonies of nature in the New World, where European empires were dying and new nations being born [...] In short, the study of nature creates and bonds the human community and gives us the strength to resist the social pathologies that would tear us apart."

Krasznahorkai, dans son écriture, et le duo Tarr-Hranitzky, dans leur conception visuelle, comprennent de ce fait que les problèmes du monde vont bien au-delà des êtres humains et qu'ils existent en grande partie suite à la relation qu'on a avec notre environnement. Ce sera précisément filmer l'environnement, comme s'il s'agissait d'un visage, la tâche de ce cinéma. Ainsi, tout est lié, les films qui nous concernent sont des œuvres dans lesquelles la caméra essaie de nous présenter un continuum, une « étoffe sensible », pour utiliser le terme de Rancière, dans lequel cette petite démonstration du système solaire, avec tout son pathétisme, s'avère n'être qu'une façon de plus pour résister aux forces qui nous déchirent. Puisque c'est impossible de filmer le mouvement et la rotation des corps célestes, nous avons, grâce à Valuska, la possibilité de concevoir le cosmos comme une danse. Selon Humboldt, le cosmos a deux aspects différents : d'un côté il fait référence, en suivant la conception de Pythagore et Aristote, à un « ordre dans l'univers », mais cela implique aussi une « magnificence » de cet ordre : « pour [répondre] à la dignité de la belle expression de *Cosmos*, qui signifie l'ordre dans l'univers et la magnificence dans cet ordre, il faut qu'elle embrasse et qu'elle décrive le grand Tout ; il faut classer et coordonner les phénomènes, pénétrer le jeu de forces qui les produisent, peindre enfin, par un langage animé, une image vivante de la réalité. Puisse l'infinie variété des éléments dont se compose le tableau de la nature ne pas nuire à cette impression harmonieuse de calme et d'unité, dernier but de toute œuvre littéraire ou purement artistique ! »⁹⁰

On parle d'un *ordre* et d'une *magnificence* : le premier concerne le fait que l'univers physique, indépendamment de nous, présente des régularités et des schémas que nous pouvons identifier comme des lois. La beauté, « la magnificence », est cependant liée à la perception et donc littéralement dans l'esprit du spectateur. Voici les deux côtés du cosmos de Humboldt : « le concept d'univers préexistant est essentiel à [sa] philosophie. Ce n'est pas tout : il existe en tant que *Cosmos*, à la fois ordonné et beau, à travers l'esprit humain. Le *Cosmos* de Humboldt est donc fondamentalement évolutif et dynamique. Il émerge et se développe au fur et à mesure que les conceptions humaines de la nature et la profondeur du

⁹⁰ HUMBOLDT Alexander Von. *Op.cit*, 1:89.

sentiment humain sur la nature s'élargissent et s'approfondissent. »⁹¹ On pourrait presque dire que notre cosmos ressemble à un film qui existe uniquement dans la mesure où l'on le regarde : « sans art, il peut y avoir un univers tout à fait parfait, mais il n'y aurait jamais de Cosmos. »⁹²

L'esprit du projet de Humboldt nous mène à ce qu'il appelle une *cosmographie*, qui se détache nécessairement de la *cosmologie* : « pour certaines parties de la science seulement, il est vrai de dire que la *description* du monde est *l'explication* du monde. En général ces deux termes ne peuvent pas encore être considérés comme identiques.⁹³ Ce qu'il y a de grand, d'imposant dans le travail intellectuel dont nous marquons ici les limites, c'est la conscience de l'effort fait pour tendre vers l'infini, pour embrasser l'immense et inépuisable plénitude de la création, c'est-à-dire de tout ce qui existe et se développe. »⁹⁴ Humboldt pense que la nature nous meut et façonne d'une manière que l'art cherche à capturer et à recréer : « si la science peut mesurer, tabuler et comparer, elle ne peut pas, par ces mêmes moyens, communiquer le caractère de la nature. Ici, donc, là où cela compte le plus, la science doit forcément échouer. C'est pourquoi Humboldt se tourne vers l'art. Là où la science doit peser et mesurer, abstraire et rapporter, l'art peut rendre présent aux sens et à l'imagination l'expérience fondamentale de la contemplation de la nature dans son intégralité, générant un

⁹¹ WALLS Laura Dassow. *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, p. 221.

"The concept of the preexisting universe is essential to Humboldt's philosophy. But that is not the complete story: it exists as a Cosmos, both ordered and beautiful, through the human mind. Humboldt's Cosmos is thus fundamentally developmental and dynamic. It emerges and grows as human conceptions of nature and the depth of human feeling about nature enlarge and deepen."

⁹² *Idem.*

"Without art there may be a perfectly fine universe, but there will never be a Cosmos."

⁹³ La traduction à l'anglais de ces deux phrases, réalisée par Elise Otté, fait plus explicite la différence entre *cosmologie* et *cosmographie* chez Humboldt : "physical cosmography constitutes merely in some parts a cosmology. The two expressions cannot yet be regarded as identical."

⁹⁴ HUMBOLDT Alexander Von. *Op.cit*, 2:712.

impact émotionnel similaire. »⁹⁵ Humboldt intègre l'esprit et la nature pour nous montrer qu'en effet l'être humain et la nature, ensemble, *créent* le cosmos. Il emploie de diverses analogies pour exprimer cette union entre l'homme et son environnement. Par exemple, dans l'introduction à *Kosmos*, le naturaliste écrit : « le sentiment de la nature, grande et libre, saisit notre âme et nous révèle, comme par une mystérieuse inspiration, qu'il existe des lois qui règlent les forces de l'univers »⁹⁶ ; quelques années auparavant, dans ce qui est devenu son livre le plus vendu, *Tableaux de la nature* (1808), il décrit ses émotions lorsqu'il découvre les paysages du glorieux bassin de l'Orénoque : « le monde extérieur physique se reflète, comme dans un miroir, sur le monde intérieur moral. Le contour des montagnes qui bordent l'horizon dans un lointain nébuleux, la teinte sombre des forêts de sapins, le torrent qui se précipite tumultueusement à travers les rochers abrupts, enfin tout ce qui forme le caractère d'un paysage se *rattache*, par un ancien lien mystérieux, à la vie sentimentale de l'homme »⁹⁷ ; ou encore plus tôt, dans *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* (1799-1804) il affirme : « une clarté brillante dans les conceptions, une sérénité intérieure répondent à la transparence de l'air environnant »⁹⁸, où l'on peut apprécier des « scène[s] majestueuses de la nature comme des ouvrages sublimes de la poésie et des arts ; elles laissent des souvenirs qui se réveillent sans cesse, et qui, pour la vie entière, se mêlent à tous les sentiments du grand et du beau. »⁹⁹ Dans les mots de Laura Dassow Walls : « voici son harmonie, son chant : non pas dans l'austérité des lois de la science, mais dans la manière dont toutes ces choses lui semblent être une seule grande chose, infinie et infiniment interconnectée. Dans une telle

⁹⁵ WALLS Laura Dassow. *Introducing Humboldt's Cosmos in Minding Nature*, august 2009, p. 9.
"While science can measure and tabulate and compare, it cannot by these means communicate the character of nature. Here, then, where it matters the most, science must necessarily fail. Thus Humboldt turns to art. Where science must weigh and measure, abstract and bring away, art can make present to the senses and the imagination the fundamental experience of contemplating nature in its wholeness, generating a similar emotional impact."

⁹⁶ HUMBOLDT Alexander Von. *Op.cit*, 1:39.

⁹⁷ HUMBOLDT Alexander Von. *Tableaux de la nature*, chez l'éditeur Charles Turati, 1851, p. 150.
Italiques dans le texte.

⁹⁸ HUMBOLDT Alexander Von. *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait entre 1799-1804* 1:140.

⁹⁹ *Ibid*, 7: 172.

optique, l'unité ne peut pas être saisie par une loi, mais uniquement chantée par un poète. »¹⁰⁰

Humboldt encourageait l'artiste à devenir un cosmographe : capable de voir la totalité de la chose aussi bien que ses composantes, son art peut incorporer et dépasser la science tant qu'il soit susceptible de percevoir la vérité. Par *vérité* il se réfère à la vérité historique : « l'artiste ne peut pas seulement peindre des 'plantes', mais doit devenir botaniste et connaître chaque espèce, sa croissance et ses habitudes ; les nuages ne sont pas des bouffées de pigment mais des études en météorologie ; les montagnes sont des incarnations visuelles de principes géologiques, l'eau de l'hydrologie. Les paysages ne deviennent pas des portraits statiques mais des écologies historiques dynamiques. »¹⁰¹ L'artiste devrait ainsi donner à ses descriptions de la nature, soit-il un poète ou un peintre, toute la rigueur de la science sans les priver, bien sûr, de l'imagination. La poésie émane donc d'une perception intuitive du lien entre le monde intellectuel et le monde sensible : « l'effet que produisent les tableaux de la nature tient aux éléments qui les composent [...] si [l'artiste] est familier avec les grandes œuvres de l'antiquité, si, en possession assurée des ressources de sa langue, il sait rendre avec vérité et simplicité ce qu'il a éprouvé lui-même en face des scènes de la nature, l'effet alors ne manquera pas. On est plus sûr encore du succès si l'on n'analyse pas ses propres dispositions, au lieu de décrire la nature extérieure, et si on laisse les autres à toute la liberté de leurs sentiments. »¹⁰² En ce qui nous concerne, le cinéaste serait donc obligé de connaître le langage de la nature, de sa propre nature, de son propre environnement. Cet artiste-cosmographe, comme le peintre paysagiste qui n'invente pas des plantes fantastiques mais qui travaille sur celles qu'il voit, avec les vraies plantes et les vraies choses, doit aussi être contraint par cette vérité. Cet art de la vérité est donc dans le domaine de la fabrication, puisque ce que

¹⁰⁰ WALLS Laura Dassow. *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, p. 223.

"Here is his harmony, his song: not in the austerity of the laws of science, but in the way all these things seem to him to be one great thing, infinite and infinitely interconnected. In such a view, oneness cannot be seized by a law, only sung by a poet."

¹⁰¹ *Ibid*, p. 226.

"The artist cannot paint just "plants", but must become botanist and know each species, its growth and habits; clouds are not puffs of pigment but studies in meteorology; mountains are visual embodiments of geological principles, water of hydrology. Landscapes become not static portraits but dynamic historical ecologies."

¹⁰² HUMBOLDT Alexander Von. *Cosmos : essai d'une description physique du monde*, 1:404.

nous voyons, notre approche à la réalité, est intimement lié à notre expérience individuelle et à nos propres interactions avec le monde. On pense au carton qui ouvre le *Nid Familial*, le tout premier film de Béla Tarr : « c'est une histoire vraie. Elle n'est pas arrivée aux personnages de notre film. Mais elle aurait pu leur arriver à eux aussi. » Une vérité fabriquée à partir de la réalité que Tarr construit grâce à sa propre expérience et son rapport avec le cosmos. Dans l'art de « chasser la vraie vie » on trouve alors un lien direct avec l'esthétique de Humboldt et cette façon de faire du cinéma – avec ses années de préproduction pendant lesquelles l'équipe de réalisation devient partie de ce qu'ils filment – définirait à la perfection les conceptions artistiques consignées dans *Kosmos*. Cette conception nous la trouverons par conséquent au cœur de l'évolution que l'on constate film après film : « dès que j'ai commencé *Le Nid familial*, j'ai pris la décision de filmer en noir et blanc, en 16 mm, caméra à l'épaule avec des gros plans sur de vraies gens et non avec des mauvais acteurs. Rester très près des corps, chercher à tout prix à surprendre des réactions [...] Mon but était de faire du cinéma de façon très âpre et très primitive, des gros plans sur la vie réelle [...] Maintenant, j'ai vieilli et, peu à peu, ma réflexion me pousse vers un problème plus essentiel, qui prend un sens ontologique. J'ai compris que les images faites à coups de gros plans dans le *Nid familial*, *L'Outsider* et *Rapports préfabriqués* n'avaient plus vraiment de sens. J'ai commencé à inscrire l'humain dans autre chose, un cosmos réaliste qui ouvre un champ toujours plus grand. »¹⁰³

Guidés par Valuska, comme les hommes qui personnifiaient la Terre et la Lune, nous serons emportés avec lui partout dans cette ville pendant trois jours, avec une impulsion vitale et la tête dans le cosmos. Et puisque « ce n'est pas encore fini », la musique qui accompagnait sa démonstration reste avec nous tout au long d'un travelling arrière d'une minute et demie qui marque le début de sa déambulation nocturne et de sa marche silencieuse qui désormais ne va plus s'arrêter. Son travail de postier l'oblige à parcourir chaque coin de la ville. Nous le verrons marcher dans les rues désertes, illuminé par les lampadaires, se diriger chez son ami Eszter pour l'assister dans sa routine de sommeil ; distribuer les journaux du village au petit matin ; rentrer chez lui ; revenir chez Eszter... Sa vie se résume enfin à un circuit qui traverse les jours et les nuits où tous les chemins sont ses

¹⁰³ LESTOCART Louis-José. *Béla Tarr, un cinéma topologique* in *Art Press* n 279, mai 2002.
<https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2026.pdf>

chemins. En marchant toujours tout droit [fig. 3.6], il est l'éternel voyageur qui se promène autour du monde, comme un pèlerin en route vers un lieu saint. Il est considéré comme un « fou » ou un « idiot » – on entend même un collègue de travail lui demander si « ça va dans l'espace » ou Rancière le présenter comme « 'l'idiot' [...] qui parcourt les rues de la petite ville avec son regard fou, son caban et sa sacoche »¹⁰⁴ – mais si l'on choisit de suivre cette interprétation, le fou peut être aussi considéré comme un être ignorant de tout besoin, de tout complexe, tout jugement, indépendamment de toute interdiction, un être qui a renoncé à toute revendication : un être éclairé, une force libératrice hors de toute mesure qui nous révèle que la capacité d'agir s'acquiert aussi à travers le parcours initiatique de la folie et de la mort. Dans *Les Harmonies Werckmeister* il n'y a plus d'homme à la fenêtre, maintenant on cesse d'observer, János est un acteur, une entité en action. En le suivant on perd la notion du temps – on remarquera à peine que pendant trois jours il ne dort pas – et en ce qui concerne l'espace, c'est lui qui devient un seul avec chaque espace qu'il pénètre : la baleine, la maison d'Eszter, l'hôpital... Il n'y aura pas de plan ni d'intention, uniquement action pure dans l'éternel présent.



Fig. 3.5. Les chemins de Valuska – *Les Harmonies Werckmeister*.

Insister pour exister

Quelles sont les harmonies Werckmeister ? Lorsque János finit de repartir ses journaux, il passe de nouveau chez Eszter – c'est déjà le matin – pour le trouver en train d'enregistrer ses pensées dans un magnétophone. Dans son monologue, le vieux savant exprime sa déception devant la théorie du tempérament égal, développée par Andreas Werckmeister à la fin du

¹⁰⁴ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 59.

XVII^e siècle. Les écrits et théories de Werckmeister impliquent nécessairement un compromis : il a divisé l'octave en douze intervalles égaux ou douze demi-tons tempérés, ce qui prive les intervalles de leur « pureté acoustique » – concept qui remonte au système d'accord pythagoricien – mais qui ouvre la voie à deux siècles florissants de musique tonale. Pour Eszter, les touches noires du piano représentent un vaste mensonge car, techniquement, elles devraient nous faire entendre deux sons différents. Le clavier devrait alors être beaucoup plus long, vu que chacune de ces touches en représente deux. Béla Tarr nous dit : « sans cette coupure et cette division arbitraire du 'tempérament égal' [...] c'est tout un âge de la musique qui n'existerait pas. Bach a créé toute son œuvre en s'appuyant sur les théories de Werckmeister. Si on écoute la façon dont on jouait des instruments avant Bach, c'était de la vraie merde. »¹⁰⁵

Chez Eszter nous trouverons un contrepoint à Valuska : tandis que le jeune homme – vivant dans une sorte de présent constant – régit sa vie d'une telle manière qu'il puisse, peut-être un jour, comprendre le fonctionnement pur et merveilleux du silencieux mécanisme céleste, le musicologue cherche désespérément à écouter la « vraie musique », à retrouver la « pureté acoustique » perdue depuis l'apparition du tempérament égal et à redécouvrir ce qui nous a été donc voilé. « [Il] veut trouver la 'vraie musique' [...] Son univers organique est censé être fondé sur la vérité et non sur un compromis médiocre entre musique et mathématiques à la Werckmeister [...] Selon [lui], le système de Werckmeister nous a rendus complètement sourds à l'ordre organique de la musique qui est tellement plus magnifique que l'ordre artificiel. Selon lui, Werckmeister n'a jamais résolu le problème principal : même avec le tempérament égal, les mathématiques continuent à produire des subdivisions qui ne signifient rien dans le monde réel. »¹⁰⁶ Nous avons ainsi deux hommes qui cherchent, chacun à sa façon, le moyen de trouver un rapport avec quelque chose de plus

¹⁰⁵ GRUGEAU Gérard. *Op.cit*, p. 42.

¹⁰⁶ BOTZ-BORNSTEIN Thorsten. *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*, p. 109.
"Eszter the idealist wants to find "real music" [...] His organic universe is supposed to be based on truth, not on a lame compromise between music and math à la Werckmeister [...] According to [him], Werckmeister's system has made us entirely deaf to the organic order of music that is so much more magnificent than the artificial one. He believes Werckmeister never solved the main problem: even in temperate tuning, math continues to produce subdivisions that mean nothing in the real world."

grand, d'entrer en communion avec un créateur ou un être divin qui leur permette de trouver leur place dans ce monde et, par conséquent, dans le cosmos.

Voici le point culminant auquel arrive Eszter après des années de recherche :

« Il est honteux que chaque accord des chefs-d'œuvre de plusieurs siècles soit intrinsèquement faux. Ce qui signifie que l'expression musicale, cette magie de l'harmonie et de la consonance, se base sur une fraude grossière ! Oui, sans nul doute il faut parler de fraude, même si certaines personnes indécises se contentent de parler de compromis [...] Il est grand temps de rappeler qu'en des époques plus fortunées, celle de Pythagore ou celle d'Aristoxène, nos confrères de jadis se contentaient de jouer sur leurs instruments bien accordés quelques tonalités seulement, car les doutes ne les torturaient pas et ils savaient que l'harmonie divine appartient aux dieux. Plus tard, ceci s'est réduit à rien. L'orgueil trouble aspirait à plus et cet empire des harmonies divines, il a voulu l'acquérir. Il y est parvenu, en se fiant à des techniciens, dès Praetorius et Salinas à Andreas Werckmeister, qui a résolu le problème en divisant le système divin de l'octave en douze unités égales sans battement [...] À la place de dix touches noires, il n'en a utilisé que cinq. Il faut s'opposer à l'évolution de l'art d'accorder les instruments selon cette triste histoire de fantômes du tempérament égal et restituer les droits de la gamme naturelle. Il convient de corriger soigneusement l'œuvre de Werckmeister, car ce qui compte pour nous, ce sont les sept tons de la gamme qui ne constituent pas le septième d'une octave mais sept qualités différentes pareilles à sept étoiles-sœurs dans le firmament. »

La frustration d'Eszter – ce qu'il appelle une « torture » – avec le tempérament égal se doit au fait de voir l'histoire de la musique privée des intervalles purs, disparus par l'orgueil humain qui cherchait à comprendre les harmonies divines. Dans le passé cela était l'objet des dieux et les savants de l'antiquité, comme Aristoxène, ne se souciaient pas de comprendre ce qu'ils considéraient comme appartenant au domaine des divinités. Certains que l'harmonie céleste était une affaire des cieux, ils étaient convaincus qu'il leur suffisait d'accorder leurs instruments aux sons de la Nature pour pouvoir apprécier l'immensité qui les entourait. Cependant, comme nous l'apprend le mythe d'Icare, ces dieux sont morts depuis bien longtemps et l'humanité s'est désormais penchée sur l'étude et la compréhension de ces disciplines dites « sacrées ». Dans son œuvre posthume de 1707 *Musikalische paradoxal*

discourse, Werckmeister explique que ses choix, ces « compromis » qui tant troublent Eszter, ont été influencés par la théologie naturelle.¹⁰⁷ La théologie naturelle, reprise plus tard par la *Naturphilosophie* du romantisme allemand et répandue dans toute l'Europe à partir du XVIII^e siècle, s'intéressait à l'étude et à l'éventuelle connaissance de Dieu à partir de l'expérience sensible et, plus précisément, de notre propre rapport avec la Nature. C'était fondamentalement une branche de la théologie qui fournit des arguments pour l'existence de Dieu fondée sur la raison et l'expérience ordinaire que les êtres humains ont de la Nature.

Dans le cas précis de Werckmeister, Thorsten Botz-Bornstein parle d'une *théologie musicale* : « Werckmeister croit que Dieu peut être révélé non seulement par les Saintes Écritures, mais aussi par la nature, et il en veut pour preuve la musique. La fusion de la théologie naturelle et de la théorie musicale a donné naissance non pas à la théologie naturelle mais à la 'théologie musicale'. Pour la 'théologie musicale', la musique doit refléter le royaume de Dieu [...] parce que ses lois se chevauchent avec les calculs mathématiques. En d'autres termes, par sa cohérence mathématique, la musique devient la preuve de Dieu. »¹⁰⁸ Mais Werckmeister n'est pas seul dans cette quête pour la compréhension de Dieu. Si l'on remonte à 1597, un siècle avant le développement de ses théories, on trouvera que Johannes Kepler s'interrogeait également à propos du même sujet. Dans un effort pour prouver le système héliocentrique il publie *Mysterium Cosmographicum*, où il explique sa propre théorie cosmologique selon laquelle, sur la base du système copernicien, les cinq solides que Platon décrit dans le *Timée* dictent la structure de l'univers et reflètent le plan de Dieu à travers la *géométrie*. Kepler explique son propos dès la préface du livre : « mon dessein, Lecteur, est de démontrer dans ce petit ouvrage que le Créateur Très Bon et Très Grand s'est référé pour la création de ce monde mobile et la disposition des cieux à ces cinq corps réguliers qui, depuis Pythagore et Platon jusqu'à nos jours, ont acquis une si grande célébrité, et qu'il a ordonné en fonction de leur nature le nombre des cieux, leur proportion et le rapport de leurs

¹⁰⁷ Cf. BOTZ-BORNSTEIN Thorsten. *Op.cit*, p. 103.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 104.

"Werckmeister believed God can be revealed not only through the holy scripture but also through nature and he sought evidence for this in music. The fusion of natural theology with musical theory resulted not in natural theology but "musical theology". For "musical theology", music must reflect the realm of God [...] Because its laws overlap with mathematical calculations. In other words, through its mathematical coherence, music becomes proof of God."

mouvements. »¹⁰⁹ Nous pouvons donc retrouver partout, dans la poésie et la musique, mais aussi dans la géométrie et les mathématiques, une expression de cette harmonie. L'obsession de Kepler pour prouver que les solides de Platon étaient les fondements des lois planétaires et déterminaient l'harmonie des astres lui a permis de découvrir par la suite la forme elliptique des orbites des planètes, même si sa conception initiale s'est prouvée erronée après des décennies de travail.

La géométrie et la musique ne sont donc que deux exemples vers lesquels la pensée humaine s'est dirigée au cours des siècles pour trouver une manifestation du Créateur. Si pour Béla Tarr vouloir écouter la musique accordée selon la gamme naturelle n'a pas beaucoup de sens puisque c'était de « la vraie merde », Eszter, lui, il pense aux pléiades, aux sept étoiles-sœurs, et il croit que corriger le système de Werckmeister nous permettrait de déceler une vérité cachée et oubliée depuis des siècles. S'il y a un « fou » dans *Les Harmonies Werckmeister* c'est Eszter, qui veut nager à contre-courant, qui veut revenir en arrière, aux temps où, selon lui, l'homme connaissait mieux sa place au sein de cette totalité. De Pythagore à Platon, en passant par Kepler et Werckmeister, nous arrivons à notre point de départ : le cosmos. En créant un film qui s'adapte aux principes esthétiques de Humboldt, le réalisateur nous montre deux hommes qui cherchent leur propre place dans ce cosmos. Cette quête se verra transformée par une nouvelle apocalypse qui se présente sous la forme d'une rencontre, celle avec la baleine, qui apparaîtra ainsi dans trois moments clés : deux en tant que découverte et une fois en tant que révélation. Regardons de près chacun de ces moments.

Une fois János quitte la maison de son ami pour la deuxième fois, son cheminement l'amène à la place du marché où il retrouve, maintenant sous la lumière du jour, le camion et l'immense remorque qu'il a vus entrer dans la ville pendant la nuit. Cette séquence, composée de deux plans, nous montrera la première rencontre entre Valuska et la baleine. Lors du premier plan, la caméra le suit pendant cinq minutes tandis qu'il découvre que la place centrale a été envahie par une force inconnue [Fig. 3.7.]. Le brouillard de la nuit avait empêché les habitants de voir que près de trois-cents forains, qui suivent le cirque de ville en ville, avaient commencé à se rassembler aux alentours de la roulotte. Comme enchaînés les uns aux autres, ils forment des petits groupes autour desquels János se promène lentement en

¹⁰⁹ KEPLER Johannes. *Le Secret du Monde*, Les Belles Lettres, Paris, 1984, p. 21.

les regardant avec consternation et en silence. Entouré par cette masse humaine, c'est lui qui ressemble à un étranger, il a l'air perdu, comme si pour la première fois de sa vie il n'appartenait pas à sa propre ville. Il fait un grand tour en dévisageant chaque individu alors que l'appareil le suit dans un plan rapproché qui se transforme en gros plan pour nous montrer les visages des envahisseurs qui mangent, fument et regardent Valuska avec la même intensité d'un chat qui observe un inconnu entrer dans son espace. Aucun son ne provient de cette foule impatiente et obstinée qui, plus qu'attendre un spectacle extraordinaire, semble se préparer pour un combat. Comme d'habitude chez Tarr, les mouvements de la caméra ne sont pas liés à ceux du protagoniste : elle s'attarde sur les corps des forains en oubliant Valuska pendant plusieurs secondes avant de revenir derrière lui au fur et à mesure qu'il s'approche de la remorque délabrée qui, cernée par les vagabonds, ouvre ses portes. Une musique circassienne provenant de l'intérieur – il s'agit de la seule musique intradiégétique du film avec la valse triomphale dansée plus tard par Madame Eszter et le Capitaine – écrase le silence lorsqu'une porte à l'arrière s'ouvre progressivement et nous dévoile l'énorme nageoire caudale de la baleine. János s'approche et monte sans quitter des yeux l'animal tandis que la musique circassienne disparaît graduellement pour laisser la place à la pièce qui guidait la danse cosmique. Valuska est émerveillé, on voit des étincelles dans ses yeux, et avec l'irruption du piano – qui nous accompagne pendant le reste de la scène – on passe au deuxième plan de la séquence – celui-ci de quatre minutes – où le personnage s'enfonce dans le noir à la rencontre du monstre marin. Valuska, comme écrit Rondeau, est « l'homme des territoires vides qu'il franchit pour rejoindre des hommes [...] Valuska est entre les hommes parce qu'il est parmi eux, et la caméra est un point de vue à peine différent de celui de Valuska : *elle est quelqu'un*. Elle le suit jusqu'à ce que les surfaces l'interdisent d'aller et de voir plus loin. »¹¹⁰

¹¹⁰ RONDEAU Corinne. *Op.cit*, p. 24.
Italiques dans le texte.



Fig. 3.6. Valuska et la foule, au matin – *Les Harmonies Werckmeister*.

Un mouvement latéral de gauche à droite nous met tout d'abord devant la peu crevassée de l'animal. On voit une grande cicatrice sur laquelle commence à se dessiner l'ombre de János qui avance lentement et que l'on suit de près lorsqu'il fait le tour de la roulotte. Rien ne le choque. Comme hypnotisé, il admire le corps de la baleine : les grandes marques de sa peau qui témoignent sa vie dans la mer lointaine, ses énormes yeux et ses fanons majestueux, avec des callosités et des cirripèdes toujours attachés. Il s'agit bien d'un mysticète, probablement une des trois espèces d'eubalaena, connues aussi sous le nom de baleine franche, le plus vénérable des léviathans et une des espèces les plus exploitées depuis le début de la chasse commerciale. Émerveillé par l'attraction, il se tourne pour observer des fioles contenant les autres « mystères » promis par l'affiche publicitaire du cirque – on devine une grenouille flottante en formaldéhyde – avant d'arriver au fond de la remorque où il s'attarde plusieurs secondes pour contempler, avec un mélange de crainte et de fascination, la gueule du cétacé. Valuska passe ensuite de l'autre côté du container, d'où il commence à sortir lentement. Le mouvement horizontal s'achève pour nous donner un plan fixe qui montre sa descente : incapable de quitter des yeux l'animal – trop long et trop grand pour être contenu dans son champ visuel – il se voit obligé de marcher à l'envers, les yeux fixés sur la nageoire caudale. De

retour sur terre, après cette entrée au monde marin, cette incursion dans les profondeurs de l'océan, il croise un homme dans la place qui lui demande ce qu'il vient de voir [Fig. 3.8]. Extasié, il répond : « il y a là une énorme baleine, un mystérieux monstre marin, un témoin extraordinaire des océans lointains et inconnus [...] une bête énorme, une créature divine. Faut-il, pour s'amuser ainsi, que le Créateur soit puissant ! » Comme Estike dans *Sátántangó*, il croit que toutes les choses existantes sont reliées fraternellement comme autant d'éléments d'une pensée unique. En accord avec les principes cosmiques, chaque plan de *Les Harmonies Werckmeister* est un monde dans lequel « les personnages y habitent littéralement, ils s'y rencontrent, s'y séparent, et on sent que leur destin s'y noue de façon toujours plus cruelle. »¹¹¹

Le destin d'Eszter est donc intimement lié à celui de Valuska, dont sa propre rencontre avec la baleine, qui a lieu dans la dernière scène du film, fait écho à celle de son jeune ami. Encadré par la même musique qui met fin à la séquence du saccage de l'hôpital, un plan séquence de cinq minutes commence par un plan général de la place du marché, vide pour la première fois, où nous voyons en plein centre le corps de la baleine qui, entourée du débris de la remorque dévalisée pendant les émeutes de la veille, gît comme échouée dans une plage déserte. L'ombre d'Eszter pénètre l'espace par la droite : marchant lentement, aidé par sa canne, après avoir refusé d'accompagner János qui voulait revoir la merveilleuse créature, il se dirige d'un pas résolu vers l'animal. La caméra le suit de la même manière dont elle avait suivi János lors de sa découverte. À seulement un mètre de distance du léviathan, Eszter aussi prend le temps de le regarder droit dans l'œil, mais au lieu de s'émerveiller comme son fidèle Valuska, on voit se dessiner chez lui plutôt une moue de pitié. Après un regard sévère de quelques secondes il commence à s'éloigner avec le même pas ferme et fatigué. La caméra se déplace devant lui pour faire un court travelling arrière et le filmer de face pendant qu'il quitte la place. Il s'arrête un instant pour regarder le monstre marin une dernière fois et continue sa marche en sortant du cadre [Fig. 3.9]. La caméra, fixée sur la baleine, restera immobile jusqu'à la fin, accompagnée par la musique et le brouillard qui petit à petit envahit tout. Selon Gábor Medvigy, chef-opérateur principal du film, « le tournage de [cette scène] a été sauvé par l'idée d'Ágnes Hranitzky de commencer à jouer la musique dans des hauts-parleurs afin que

¹¹¹ RICHOU Pascal. *Béla Tarr, le cosmos sinon rien* in *Cahiers du cinéma*, no 547, juin 2000, p. 31.

l'opérateur du Steadicam sente le rythme de la scène. »¹¹² On confirme de cette manière qu'aucune hiérarchie n'existe dans ce cinéma : le caméraman filme en fonction de ce que l'accompagnement musical lui fait ressentir, ce qui est en même temps déterminé par l'esprit du compositeur, la conception visuelle de la monteuse et les idées du réalisateur. Ainsi, la composition de *Víg* accompagne non seulement les images que l'on voit, mais leur processus de création. Que le rythme de la dernière scène du film soit conditionné par la musique et que la manière dont l'opérateur du Steadicam suit les mouvements d'Eszter – la façon dont il nous le montre en train de *vivre* la rencontre qui quelques jours plus tôt émerveilla Valuska – soit sa réponse au pouvoir sensible du son, nous permet de dire avec certitude que nous sommes devant une œuvre vouée à exalter l'intime interdépendance de toutes ses composantes. Nous sommes devant un film accordé au cosmos.



Fig. 3.7. La rencontre de Valuska et la baleine – *Les Harmonies Werckmeister*.

¹¹² KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p. 19.

"The shooting of [this] scene was saved by Ágnes Hranitzky's idea to start playing the music out loud in the square so that the Steadicam operator felt the rhythm of the scene."



Fig. 3.8. La rencontre d'Eszter et la baleine – *Les Harmonies Werckmeister*.

Le motif de la baleine et la ressemblance entre le nom du protagoniste et celui du prophète biblique Jonas ont suscité plusieurs comparaisons entre ces deux histoires. David Lengyel, par exemple, se réfère à la baleine comme « cette grosse créature tout droit sortie de l'épisode biblique de Jonas »¹¹³ tandis que Sylvie Rollet parle de « la parabole biblique de Jonas et la baleine, subvertie dans *Les Harmonies Werckmeister*. »¹¹⁴ « La faute du mauvais messager qu'est Jonas », écrit Rollet, « c'est sa crédulité – il croit à la fatalité du châtement – et son manque de foi – il ne croit pas en l'espérance du pardon. János, quant à lui, est aussi, à sa manière, le messager d'un ordre supérieur et mystérieux, dont la baleine serait le témoin. Lorsqu'il comprend qu'il s'agit d'une supercherie, que le désordre va se propager par la puissance de la parole du 'faux dieu' qu'est le Prince, il ne peut arrêter la catastrophe en

¹¹³ LENGYEL David. *Dans le dos du temps - altérité et temporalité dans le cinéma de Béla Tarr* in *Nunc* n° 29, p. 38.

¹¹⁴ ROLLET Sylvie. *L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre* in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, p. 133.

marche. »¹¹⁵ Or, si l'on pense à l'esprit rebelle de Jonas, ne pourrait-on dire plutôt qu'il est la représentation d'un anti-prophète, celui qui fait exactement le contraire de ce qu'un prophète est censé faire ? Si l'on étudie avec attention le *Livre de Jonas*, on s'aperçoit qu'à part l'épisode où il est avalé par la « baleine » (l'auteur du livre utilise les mots hébreux *dag gadol*, qui signifient « grand poisson ») les similitudes avec Valuska ne sont pas si significatives.

Pour mieux comprendre la comparaison on doit d'abord prendre le temps de nous demander : que faisait Jonas, fils d'Amitthai, à l'intérieur du *dag gadol* ? Son histoire commence par un ordre de Dieu, qui l'envoie prophétiser contre Ninive pour proclamer que la méchanceté de cette grande ville Lui est déjà parvenue. Jonas, qui pour des raisons inexplicables n'a aucune envie d'assumer une telle tâche, s'enfuit à Jaffa où il s'embarque sur le premier bateau se dirigeant à Tarsis, l'endroit le plus lointain du monde connu. Bien évidemment, il n'a pas pensé au fait que pour le Seigneur omniscient, qui a le contrôle opérationnel des vents et des eaux de la Méditerranée, il n'était pas question de le laisser se tirer d'affaire. Une violente tempête éclate durant son voyage et les marins, grands superstitieux, décident de faire un tirage au sort pour déterminer qui, parmi ceux qui sont à bord, était la cause de la catastrophe météorologique. Jonas, qui dormait tranquillement, est réveillé par les marins agités qui le confrontent sur ses origines : prêt à assumer sa responsabilité, il avoue son judaïsme et leur explique la seule possibilité d'apaiser les flots : s'ils le jettent par-dessus bord la mer se calmera. Sans hésiter, les matelots le lancent dans les eaux et, tout aussi rapidement, il est avalé par un grand poisson, ou baleine, que le Tout-Puissant avait fait venir à ce moment précis dans ce but particulier. À l'intérieur de la baleine, pendant trois jours et trois nuits, Jonas pria le Seigneur et jura son obéissance et reconnaissance éternelles d'une façon si convaincante qu'Il ordonne au monstre marin de vomir le pénitent. Ayant ainsi une seconde opportunité, lorsque le Tout-Puissant le renvoie à Ninive, il fait comme commandé : il s'efforce pour transmettre les prophéties aux païens et déclare que leur ville est sur le point d'être anéantie. En écoutant le message, les fêtards de ninivites se repentissent, tout comme Jonas à l'intérieur de la baleine, et Dieu décide alors de les épargner. Profondément irrité contre le Créateur pour avoir changé d'avis – après tout c'est justement en prévoyant cette miséricorde infinie qu'il avait décidé d'échapper à sa

¹¹⁵ ROLLET Sylvie. *Une phénoménologie du chaos* in *Vertigo*, n° 41, p. 105.

mission – le fils d'Amitthaï perd de nouveau la joie de vivre et décide de s'isoler pour attendre la mort : « maintenant, Seigneur, prends-moi donc la vie, car la mort m'est préférable à la vie. »¹¹⁶ Dieu décide alors de faire pousser un grand ricin pour le soulager et le protéger du soleil, seulement pour envoyer un ver le lendemain qui fait dessécher la plante, causant une nouvelle peine au prophète qui une fois de plus supplie de mourir. Dans ce dernier acte de grâce, Le Tout-Puissant a, bien sûr, un point à prouver. Il dit à Jonas : « tu as pitié du ricin qui ne t'a coûté aucune peine et que tu n'as pas fait croître, qui est né dans une nuit et qui a péri dans une nuit. Et moi, je n'aurais pas pitié de Ninive, la grande ville, dans laquelle se trouvent plus de cent vingt mille hommes qui ne savent pas distinguer leur droite de leur gauche, et des animaux en grand nombre ? »¹¹⁷

Quelle leçon sommes-nous censés apprendre de tout ce drame ? L'enseignement du *Livre de Jonas* vise fondamentalement les pécheurs car il relate l'histoire d'un grand péché : celui de la dureté du cœur. Le péché de Jonas est celui d'une désobéissance délibérée aux commandements du Seigneur. Certes, il s'agit d'un commandement difficile à suivre, comme tous les commandements de Dieu à ses prophètes, c'était une tâche ardue à accomplir, mais c'est précisément pour cela, parce que les commandements de Dieu impliquent toujours une épreuve – on pense notamment à la ligature d'Isaac – que l'on constate qu'Il ordonne plus souvent qu'Il n'entreprend de persuader. Obéir les ordres de Dieu implique que nous devons nous désobéir à nous-mêmes, et c'est dans cette désobéissance à nous-mêmes que réside la difficulté de les obéir. Tout pécheur qu'il soit, Jonas ne pleure ni ne gémit pour son immédiate délivrance, il trouve juste ce châtement affreux et laisse à Dieu le soin entier de sa délivrance, car malgré ses angoisses et ses douleurs, il met son bonheur à voir encore le Saint Temple. On voit ici la représentation d'un vrai repentir, où Jonas doit faire face à la mer et au monstre marin pour apprendre qu'il est sous le contrôle du Créateur qui, à Son tour, ne désire pas sa mort mais plutôt sa conversion et qu'il continue à vivre. La grande baleine n'est donc pas un agent de la destruction, mais bien au contraire, c'est elle qui sauve le prophète de mourir noyé et lui donne une nouvelle vie, presque comme si la « mort » qu'il aurait pu trouver dans les entrailles de l'animal était devenue une opportunité pour recommencer. Et

¹¹⁶ *Livre de Jonas*, 4:3.

¹¹⁷ *Ibid*, 4:10-11.

justement, l'ironie de toute cette histoire est que c'est précisément Jonas, l'anti-prophète, qui s'avère être un grand prophète car non seulement il convertit les matelots lorsqu'il avoue ses origines, mais il sait et pressent aussi, à son grand regret, que tout le nationalisme exclusif du peuple juif, que tous les châtiments qui pèsent sur la tête des ennemis d'Israël, ne sont que des fabrications humaines et que, au fond, l'amour et la miséricorde de Dieu englobent tous les peuples de la terre. Le message définitif du *Livre de Jonas* peut donc se résumer en une phrase : si Ninive obtient le pardon, qui en sera exclu ?

L'histoire de Jonas nous fait penser également au sort de Pinocchio ou celui du capitaine Achab, deux parmi plusieurs personnages littéraires à se voir confrontés à la mort après une rencontre avec le monstre marin. Dans l'œuvre de Collodi, la marionnette est avalée, tout comme Jonas, par un grand poisson, *il terribile pescecane*, où il retrouvera enfin son père Geppetto, qui vit à l'intérieur d'un navire dans les entrailles du grand requin depuis deux ans. Toujours comme Jonas, Pinocchio accepte son sort à l'intérieur de l'animal, mais non sans deviser un plan pour fuir avec son papa et revenir à la terre : « de toutes façons, dit Pinocchio, s'il est écrit que nous devons mourir tous les deux, nous aurons au moins la consolation d'être dans les bras l'un de l'autre. »¹¹⁸ Entouré par l'obscurité de la solitude, après avoir échoué dans leur premier essai d'échapper, Pinocchio encourage son père à ressayer. C'est ici, dans cette obscurité, que se déroule l'acte créateur du livre et la marionnette finit par trouver le courage de sauver Geppetto et de se transformer ainsi en un vrai petit garçon. L'écho de Jonas arrive aussi au roman de Melville. Pourtant, bien que le capitaine Achab n'ait pas été avalé par Moby-Dick, sa mort reprend l'histoire du prophète biblique, mais au contraire de Pinocchio, sans délivrance. Après plus de deux ans de voyage, l'équipage du Pequod repère la baleine blanche au milieu du Pacifique et commence une chasse intense de trois jours. Emporté par sa monomanie, Achab descend dans une chaloupe pour tuer lui-même le grand cachalot mais, étranglé par la corde de son propre harpon, il tombe par-dessus bord et meurt noyé lorsque Moby-Dick plonge avec lui dans les profondeurs de la mer.

La Mélancolie de la Résistance, et par conséquent *Les Harmonies Werckmeister*, ne sont pas une « version » ou une « subversion » de la parabole de Jonas, pas plus que *Les Aventures de Pinocchio* ou *Moby-Dick* ne le sont. La fascination par les baleines et les habitants des

¹¹⁸ COLLODI Carlo. *Les aventures de Pinocchio*, p. 184.

profondeurs de la mer ont toujours inspiré l'imagination des hommes : au-delà de Jonas et son *dag gadol*, on pourrait trouver facilement une relation entre la baleine de Janos et le Leviathan décrit dans le Psaume 74 et dans le *Livre de Job*, ou le Lyngbakr de la saga nordique d'Örvar-Oddr, qui est à l'origine du terrible Jörmungandr. Il n'y a pas d'analogies dans ce film. Le sujet de la baleine, aussi récurrent dans l'histoire de la littérature que l'arrivée du prophète ou la retrouvaille d'une valise pleine d'argent, est utilisé dans le film comme un troisième protagoniste et rien de plus, un témoin marin échoué dans un pays sans mer. En ce sens, la relation avec Jonas existe uniquement en tant qu'une influence créatrice reprise par l'auteur et transformée à part entière en la figure du Prince, le vrai anti-prophète du film. Béla Tarr le dit sans arrêt : les histoires ne l'intéressent pas, il n'y a pas d'histoires depuis l'Ancien Testament. Dans les mots de Rancière : « il n'y a pas d'histoire, cela veut dire aussi : il n'y a pas de centre perceptif, seulement un grand continuum fait de la conjonction des deux modes de l'attente, un continuum de modifications infimes par rapport au mouvement répétitif normal. »¹¹⁹ Si nous allons par exemple au plus ancien texte littéraire, *L'épopée de Gilgamesh* – dont la première mise en forme date entre le XVIII^e – XVII^e siècle av. J.-C. – nous y trouvons déjà l'histoire du déluge universel, décrite dans la très célèbre tablette XI, où le héros Gilgamesh, qui veut échapper à la mort, entreprend une quête pour retrouver le seul survivant du déluge, Utanapishtim. Nous y repérons également l'origine de Charon, le nocher des Enfers de la mythologie grecque, avec le personnage de Urshanabi, le passeur qui transporte Gilgamesh dans sa quête pour la vie éternelle. Les histoires de ces mythes assyriens furent reprises par les premiers textes bibliques et grecs plus d'un millier d'années plus tard. Ainsi, plus de deux mil ans après l'apparition de Jonas et le grand poisson et un peu plus de cent ans après *il terribile pescecane* de Pinocchio et *Moby-Dick*, l'idée d'une découverte où d'un dévoilement à « l'intérieur » d'un monstre marin est venue à l'esprit de Laszlo Krasznahorkai sous la forme d'une baleine franche transportée dans une remorque et fut portée au grand écran par l'équipe Tarr-Hranitzky.

À propos de la comparaison entre son film et la narration de Jonas, Béla Tarr dit : « vous pouvez parler de Kafka ou de Dostoïevski, ou même de mythologie, mais réellement ça n'a que peu d'importance. Nous ne pensons pas au mythe de Jonas en tournant. Maintenant que

¹¹⁹ RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 72.

les gens m'en parlent, je reconnais que le rapport est étrange. Mais nous voulions simplement faire un film à propos d'un type très ouvert, qui ressent mais qui ne comprend pas bien ce qui se passe autour de lui, parce qu'il est innocent. Il aime les gens, il aime le cosmos et il a un vieil ami, avec qui il a une relation très forte. Ce vieil ami joue du piano et réfléchit sur la musique, ce qui est important. »¹²⁰ En revenant alors à Jonas on doit se demander : qu'est-ce qui nous touche en particulier de cette histoire avec la baleine ? Est-ce la peur de se voir avalé par le monstre, cette oscillation entre le danger et le salut et l'image du châtiment divin ? L'idée terrifiante d'être mangé vivant ? Les trois jours de prière qui le confrontent, comme Pinocchio, à l'obscurité absolue ? Ou est-ce, bien au contraire, la délivrance, ce qui nous frappe le plus ? Le fait de voir un pécheur sauvé, la preuve de la miséricorde de Dieu ? C'est peut-être dans cet espoir, dans le fait que personne n'est exclu du pardon du Tout-Puissant, que réside l'inspiration de tant de représentations littéraires et picturales de ce sujet. Comme Jonas, les hommes sommes bousculés par la vie, nous subissons n'importe quel type de mort pour ensuite renaître et recommencer. On parle donc de peur et d'espoir. Mais l'espoir et la peur sont deux sentiments indivisibles : avoir de l'espoir implique nécessairement avoir peur et vice-versa. On *espère* uniquement pour nous référer à un objet de notre désir – appelons ce désir « amour », « pouvoir », « argent » – mais cet acte d'*espérer* implique forcément l'existence d'une peur sous-jacente de ne jamais avoir ce qu'on désire, autrement on ne serait pas en train d'*espérer*. Cet espoir nous oblige à nous accrocher à une situation qui, par définition, implique un type de souffrance : puisqu'on n'a pas (ou on ne peut pas avoir) ce qu'on désire, on souffre. Nous l'avons déjà analysé, tous les personnages de Béla Tarr ont des désirs : Irén et Laci espèrent avoir enfin, un jour, un appartement ; Karrer espère que la chanteuse tombe amoureuse de lui après l'absence de son mari ; les habitants de la ferme espèrent que l'arrivée d'Irimiás va leur donner une nouvelle opportunité de bonheur. C'est pourtant cet espoir qui les rend prisonniers et incapables d'agir, et ce n'est que quand une situation devient *sans-espoir* qu'ils peuvent se libérer. Futaki, par exemple, se rend compte de la futilité de la proposition d'Irimiás et quitte le groupe, il est le seul membre de la communauté qui voit que cet espoir – qu'il avait laissé grandir chez lui sans s'en apercevoir – ne mènera à rien et décide de ne plus espérer pour partir faire ce qu'il voulait dès le début.

¹²⁰ RICHOU Pascal. *Op.cit.*

Une situation *sans-espoir* est en conséquence celle qui nous permet enfin de nous défaire de ce poids écrasant qui est l'espoir. Une situation sans-espoir nous oblige à arrêter d'espérer, elle nous libère et nous rend ainsi *sans-peur*. L'homme à l'étoffe rouge du *Radeau de la Méduse* est sans-peur, il se rend compte que sa situation est sans-espoir et grâce à cela il se sent libéré, capable d'affronter la catastrophe avec dignité. Une fois il arrête d'espérer il est sauvé.

Être sans-espoir, pourtant, ne veut pas dire être nihiliste, et c'est précisément en cela que réside en grande partie la confusion autour de l'œuvre de Béla Tarr. Le désespoir que l'on voit dans ses personnages n'est pas un signe de nihilisme, il n'est pas non plus symptôme d'une envie de succomber ou une soumission au pouvoir des systèmes politiques. C'est un désespoir qui entraîne avec lui une force qui nous dit que malgré ne rien espérer il faut continuer. L'homme à l'étoffe rouge n'a pas abandonné le radeau au milieu de l'océan, il est là, avec un mort dans ses bras, mais il est vivant. Comme Jonas. Tout de même, Valuska est un sans-espoir. Les personnages de Béla Tarr ne souhaitent pas « échapper », il ne s'agit donc pas d'une situation « sans échappatoire », bien au contraire, ils souhaitent transformer leur situation. Il ne s'agit pas de fuir. Aller en ville, quitter la campagne, n'implique pas tout à fait un acte d'échapper, mais une transformation, puisque échapper en soi n'a pas de sens, c'est impossible, on n'échappe pas à la vie. C'est alors sans espoir, et par conséquent sans peur, que nous verrons la seconde entrée de Janos Valuska dans la roulotte de la baleine.

Autant dans *Sátántangó* que dans *Les Harmonies Werckmeister*, le cinéaste nous met devant une histoire où un changement dans le système politique est lentement en train d'opérer. Ainsi, les personnages des deux films devront, chacun à sa façon, affronter une transformation, même si à la fin cette transformation s'avère encore une répétition du même système que le personnage était en train de vivre. Ces enjeux politiques, pourtant, nous l'avons déjà vu, ne sont qu'un prétexte pour nous montrer la manière dont la dignité humaine jaillit des profondeurs de la catastrophe. *Ce tisser devant*, si bien maîtrisé par Tarr, se présente sous la forme d'Irimiás, qui arrive du royaume des morts avec l'idée de créer une « nouvelle île » dans laquelle tout appartiendra à tous et à Madame Eszter qui à son tour veut instaurer au pouvoir un nouveau mouvement avec un programme ridicule et le slogan totalement creux de « cour balayée, maison rangée », afin de rétablir l'ordre et la propreté dans la ville. Dans le cas d'Irimiás, sa toile d'araignée se tisse de façon que les habitants de la ferme finissent par

devenir ses employés sans s'en rendre compte, puisque leur tâche ne sera finalement que de surveiller et d'informer leur maître de tout ce qu'ils voient. Madame Eszter, quant à elle, va réussir à manipuler tous les personnages – Valuska, Eszter, le capitaine, et dans le roman Madame Pflaum et le directeur du cirque – jusqu'à obtenir le pouvoir absolu. Pour cela, elle envoie János dans deux missions. Pour la première, elle arrive très tôt le matin chez lui, armée uniquement d'une valise contenant ses affaires personnelles, pour lui dire qu'il faut convaincre Eszter de prendre la tête de son mouvement, faute de quoi elle reviendra s'installer chez lui – voici la valise comme preuve déterminante – mettant fin ainsi à sa vie de recherches sonores. Pour la deuxième, cette fois c'est János qui vient la voir chez elle, dans la nuit, pour lui informer que la mission d'Eszter est accomplie. Elle est occupée en train de gérer l'ivresse du capitaine mais profite pour l'envoyer dans une quête aussi importante que la première : « tu iras place du marché et observeras bien tout, combien ils sont, qui dit quoi, puis tu viendras tout me raconter. » Comme Irimiás, elle fait de lui un espion.

C'est ainsi que János se dirige de nouveau vers la baleine. Cette deuxième rencontre se déroule comme un reflet de la première, composée également de deux plans de cinq et de quatre minutes où la caméra garde le même rythme et la même vitesse : en flottant à la hauteur du torse des personnages, elle s'éloigne et se rapproche de János qui fait comme ordonné par Madame Eszter et marche autour de la foule observant avec attention tout petit détail. Par rapport à la scène du matin, le nombre d'acolytes du Prince semble avoir doublé, la place semble être le centre d'une manifestation qui arrive à sa fin, mais dans l'ambiance on sent au contraire la tension et l'agitation prémonitoires des grands événements. Le premier plan de la séquence commence par un travelling arrière où nous voyons Valuska se diriger vers la place, filmé en plan rapproché. Nous ne voyons que sa tête dans l'obscurité de la nuit et ses yeux grands ouverts [fig. 3.9]. Alerté par les bruits qui deviennent de plus en plus forts il commence à courir jusqu'à croiser son voisin au milieu de la rue, qui lui conseille de ne pas y aller et de rentrer chez lui, mais Valuska a une mission à accomplir et rien ne peut l'arrêter. La caméra se déplace pour aller maintenant derrière lui et nous montrer en même temps la foule : on comprend qu'elle n'a pas cessé de gagner d'adeptes et de grandir depuis l'arrivée du cirque. Tous les hommes sont désormais autour des brasiers et János fera le même parcours autour de la place que nous l'avons déjà vu faire plus tôt : il se balade lentement, comme s'il ne

croyait pas ce qu'il voit, filmé par la caméra qui passe derrière la foule et le feu. Observé par la masse comme s'il était un ennemi, il se sent encore une fois comme un étranger dans sa ville. Cependant, il ne pense qu'à la baleine et, presque comme s'il imaginait que tous ces gens étaient ici, comme lui, fascinés par le pouvoir de l'animal, il demande ici et là s'il est encore possible d'aller la voir. Peu à peu, il s'approchera à la remorque et sans être aperçu par la grande foule, il découvre une porte cachée parmi les plaques de tôle du camion et s'engouffre dans le noir. Tarr nous laisse ici avec une image de la plaque du container où l'on voit le reflet des flammes et les lueurs des brasiers qui éclairent et assombrissent les ondulations de la petite porte secrète qui donne accès à l'intérieur de l'habitacle du cétacé.



Fig. 3.9. Valuska et la foule, au soir – *Les Harmonies Werckmeister*.

Le plan suivant continue à faire écho à la première rencontre. Dans l'obscurité de la remorque nous sommes encore confrontés à l'œil géant du léviathan et le jeune homme qui ne peut s'empêcher de l'observer de près [fig. 3.10]. Avec une compassion infinie et une fascination respectueuse pour la baleine empaillée, comme si une complicité s'était tissée entre eux depuis sa dernière visite, il lui dit, avec sa voix douce et noyée : « ils disent que tu fais des ennuis, toi, qui depuis si longtemps ne peux nuire à personne. » Le monstre marin, comme lui, n'est qu'un innocent dans le plan de Madame Eszter. En ce moment les deux innocents deviendront témoins d'une conversation qui va faire basculer la vie de Valuska. On entend des voix, deux hommes sont en train d'avoir une discussion très agitée où l'un dit à l'autre : « c'est fini ! » On pense à la fin de la danse cosmique et à la phrase de János à Hagelmayer. La caméra recule et Valuska, qui semble reconnaître une des voix, fait quelques pas discrets vers le fond de la remorque pour se cacher derrière une paroi qui lui permet de tout écouter. Malgré tout, c'est sa mission, il doit écouter pour tout raconter. Un mouvement de gauche à droite nous dévoile l'origine de la querelle : le directeur du cirque veut mettre fin au spectacle du Prince qui, ne parlant pas hongrois, est obligé de communiquer à travers un interprète, le factotum qu'on a vu plus tôt au guichet. La caméra abandonne Valuska pour s'approcher du directeur et de l'interprète et nous les montrer dans un plan poitrine en légère contre-plongée. On apprend que ce fameux Prince n'était qu'une idée commerciale imaginée par le directeur. Cependant, ce prince fictif avait commencé à gagner des partisans, et les voici maintenant, devenus petit à petit une grande foule capable de mettre en danger une ville entière. Pour le directeur du cirque ce sera pourtant trop tard : le Prince, qui restera tout le temps caché exactement de l'autre côté de la paroi qui cache Valuska, ne reconnaît aucune autorité et avec ses adeptes il est tout-puissant, le directeur n'a donc plus rien à négocier. On entend le discours du Prince, qui commence à parler pour la première et unique fois, on entend sa voix métallique et aiguë qui réverbère parmi les plaques de la roulotte, tandis qu'entre les deux hommes, sur le mur du fond, se projette la silhouette de sa tête, la seule chose que l'on verra de lui : « le directeur n'a pas à poser de conditions ! [...] Le prince est au-dessus de tout, il a une vision globale. Il voit ce qui n'existe pas, ce qui n'est que ruine. Car tout ce qu'on construit ou construira, tout ce qu'on fait et fera est déception et mensonge. Dans ce qu'on bâtit tout est à demi. Dans la ruine tout est complet [...] Le directeur a peur,

car les adeptes n'ont pas peur et le comprennent. Les adeptes mettront tout en ruine [...] Ils savent qu'ils seront déçus, mais ils ne savent pas pourquoi. Parce que tout n'existe pas. » Le directeur, incapable de bouger, refuse de croire aux sentences du Prince et ne pourra que dire, comme s'il avait encore du pouvoir sur l'entité maléfique qu'il a créée : « désormais vous êtes libres », donnant ainsi la voie libre aux adeptes pour accomplir leur mission à eux : mener partout la destruction. C'est le début de la catastrophe. Valuska reste figé comme une statue derrière le mur : à cet instant, on le voit dans ses yeux, il comprend enfin l'origine des rumeurs qu'il avait entendues dès que le cirque est arrivé : la peur et la crainte du veilleur de nuit, de ses collègues du travail, de ses voisins. Comme si un voile venait d'être levé, il réalise que c'est lui qui s'était trompé lorsqu'il avait jugé sans valeur les commentaires des autres citadins.



Fig. 3.10. La découverte de Valuska : le Prince est « libre » – *Les Harmonies Werckmeister*.

Arrêtons-nous sur ce grand instant d'apocalypse. Il ne faut pas oublier : nous sommes toujours, métaphoriquement parlant, à « l'intérieur » de la baleine, mais contrairement à Jonas, János ne pourra pas accomplir sa tâche et ne pourra informer personne de ce qu'il a vécu, ce qui l'obligera à garder pour lui tout seul la vérité de ce qui se déroulait sur la place du marché. Après ce dévoilement, après la découverte de ce qui se cachait dans les profondeurs de la roulotte foraine, que fait-il ? Comme Karrer après les paroles de la dame du Vestiaire et

comme les villageois lorsqu'ils apprennent qu'Irimiás est sur la route de la coopérative, Valuska court pour affronter ce qu'il a entendu. Était-ce donc *cela* la vie ? Soit ! En tant que sans-espoir il pourrait tout affronter. Cette incursion dans l'inconnu amène notre personnage dans un premier temps à faire connaissance d'un « témoin extraordinaire des océans lointains » pour, ensuite, devenir lui-même ce témoin. Comme Estike, il témoigne un événement dont il ne pourra pas se remettre et que le spectateur devra s'efforcer de comprendre. Pour Valuska, l'existence du Prince faisait de tout jugement rationnel sur ce fait une impossibilité car son arrivée avait bel et bien transformé son monde, non pas par une supercherie ou par la destruction qui s'annonçait, mais par le simple fait d'exister, prouvant de cette manière qu'il y avait, sur cette terre, des lois et des critères de jugement différents aux habituels, sur lesquels s'appuyaient tous ceux qui auraient pu le qualifier d'escroc. Ce Prince, alors, même s'il avait été « créé » par quelqu'un d'autre – tout comme Irimiás, d'ailleurs, qui avait été « crée » par la police – pouvait être en même temps « tout » ou « rien ». Il était un être mystérieux sorti d'une obscurité où s'effaçaient les règles du monde réel, un personnage totalement irréel qui, même caché dans un espace d'hébergement inaccessible, disposait d'une force magnétique qui lui permettait de gagner des partisans dans chaque village qu'il visitait – en grande partie grâce au rang qui lui avait été accordé par le directeur – dépassant ainsi tout ce à quoi un simple phénomène de cirque aurait pu prétendre autrement. Comme dans *Sátántangó*, où ce qui donnait à Irimiás le statut de « prophète » était le fait que les villageois le voyaient comme un, le fait que le Prince soit un vrai prince ou pas, ou qu'il soit ou non un vrai prophète, n'a aucune importance. C'est le fait qu'il y ait des gens pour lesquels il l'est – d'un côté les adeptes qui suivent ses ordres et d'un autre les habitants de la ville qui ont peur de la horde – ce qui lui donne du pouvoir. Pour eux il *est* ce Prince, avec cette « force magnétique » et sa « vision globale », et comme il l'avait dit dans sa tirade, ils savent qu'ils seront déçus. Mais Valuska – contrairement à ce que Madame Eszter fera croire aux citadins après avoir « sauvé » la ville – ne fait pas partie des adeptes. Si ces derniers ne savaient pas pourquoi ils allaient être déçus, lui il le sait. Ce n'est qu'au moment où il entend la dispute dans la remorque qu'il se rend compte que les craintes des citoyens étaient bien fondées et que cet ambassadeur des océans n'était qu'un cheval de Troie pour ouvrir les portes de la ville à la catastrophe. C'est peut-être cette connaissance, cette compréhension du fonctionnement

des choses, qui finit par le rendre, à la fin du film, littéralement fou. Tant *Les Harmonies Werckmeister* comme *Sátántangó* progressent sous le même schéma : on entend parler d'une figure mystérieuse qui va arriver et qui sème la peur parmi les locaux, pour ensuite nous la dévoiler avec un discours catalyseur du désastre.

L'impact de cette scène est aussi fort pour le spectateur que pour le personnage : « au-dedans [de la remorque], il y a un autre dedans. Un au-dedans à voir dans l'obscurité et un autre dedans à entendre, lumineux celui-ci. Ce dedans raconte l'histoire politique du Prince, celui que l'on attend, que tous les hommes attendent [...] Comme si la caméra nous mettait au cœur du secret, l'ombre et le dialogue déplacent notre regard, un trompe-l'œil [...] Cette scène arrive comme une coupure, comme une collision, comme deux images qui viendraient à se heurter et se lier, l'une visuelle, l'autre narrative. »¹²¹ C'est ainsi qu'un « terrifiant jeu d'ombre Murnaesque sous la forme d'une silhouette déformée sur le mur, prononçant des imprécations sinistres dans un aboiement mécanique hitlérien »¹²² déclenche enfin l'inévitable cataclysme qui planait sur la ville depuis l'arrivée du cirque. Cependant, avant de continuer l'analyse de la cauchemardesque éruption de violence qui s'ensuit, nous devons nous demander : quelle est la prophétie du Prince ? Si Irimiás était arrivé avec la promesse – le rêve – de bâtir une nouvelle île socialiste, la tirade du Prince se centre sur la destruction : puisque dans la construction les choses sont à moitié, il n'y a de totalité que dans la ruine. Du point de vue strictement politique on pourrait dire, comme nous explique András Bálint Kovács, que l'idéologie du Prince serait axée sur un aspect récurrent dans tout type de révolte ou d'agitation sociale : la destruction pour la destruction.

« Les idéologies politiques s'approprient de ce désir et l'utilisent à leurs propres fins, que la destruction soit justifiée ou pas. C'est ce que symbolise la baleine, la plus grande attraction du cirque. Montrer quelque chose de vraiment 'grand' peut suffire à rassembler les gens autour de lui ; et si leur mécontentement est assez grand, ils suivront l'idéologie qui leur sera présentée [...] Une frustration émotionnelle justifiée déclenche un mouvement justifié, qui est à son tour injustifié par sa seule raison d'être, qui est la destruction pure et

¹²¹ RONDEAU Corinne. *Op.cit*, p. 28.

¹²² ROMNEY Jonathan. *End of the road : the films of Béla Tarr in FilmComment*, p. 62.
"A terrifying Murnaesque shadow-play as a deformed shape on the wall, uttering ominous imprecations in a mechanical Hitlerian bark."

simple. Le rétablissement de l'ordre est donc souhaitable, mais ce qui sera restauré, c'est le même ordre répressif, qui doit être renversé à nouveau, et la boucle est bouclée. L'ordre est contre-nature et répressif, mais le renverser provoque la mort et la destruction et ramènera le même ordre contre nature et répressif. »¹²³

L'œil attentif verra cependant que le discours du Prince porte en lui-même les graines de sa propre destruction, il prophétise l'arrivée d'un nouvel ordre insoutenable. Toujours dans son étude des régimes totalitaires, Hannah Arendt nous dit : « le pouvoir livré à lui-même ne saurait produire autre chose que davantage encore de pouvoir, et la violence exercée au nom du pouvoir (et non de la loi) devient un principe de destruction qui ne cessera que lorsqu'il n'y aura plus rien à violenter. »¹²⁴ Essayer de trouver n'importe quel type de complétude dans la ruine entraînerait nécessairement une impossibilité car la ruine implique la disparition. Le message nihiliste du Prince, comme tout message nihiliste, ne comprend pas que le nihilisme n'est qu'une étape dans le chemin d'auto-réalisation de l'être humain. Certes, il y en a qui ne sortent jamais de cette étape – Friedrich Nietzsche utilise notamment le terme de *dernier homme* (der letzte Mensch) – mais c'est en fin de compte une étape qu'il faut dépasser. C'est important donc de comprendre que dans notre cas la ruine n'est pas la *fin*, mais elle fait partie d'un processus qui, comme dit Kovács, sème un recommencement. Jarmo Valkola parle de *Les Harmonies Werckmeister* comme une « méditation hypnotique sur la démagogie populaire et la manipulation mentale »¹²⁵, ce qui nous invite également à remarquer que le pouvoir exercé par cet individu est intimement lié à son (faux) titre de « prince », qui est essentiellement l'élément qui lui confère l'aura de mystère qui lui permet de gagner des

¹²³ KOVÁCS András Bálint. *Op.cit*, p. 133.

"Political ideologies appropriate this desire and utilise it to their own ends, whether or not the destruction is justified. This is what is symbolised by the whale, the biggest attraction of the circus. To show something really 'big' can be enough to gather people around it; and if their dissatisfaction is great enough they will follow whatever ideology is presented to them [...] A justified emotional frustration ignites a justified movement, which is in turn unjustified by its sole rationale, which is mere destruction. Therefore restoration of the order is desirable, but what will be restored is the same repressive order, which must be overturned again, and the circle is closed. The order is unnatural and repressive, but overturning it causes death and destruction and will bring back the same unnatural and repressive order."

¹²⁴ ARENDT Hannah. *Les origines du totalitarisme*, Gallimard, 2002, p. 388-89.

¹²⁵ VALKOLA Jarmo. *L'esthétique visuelle de Béla Tarr in Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire. Théorème.*, p. 181.

adeptes partout où il va. Comme notait Nietzsche au printemps de 1875, « un prince est toujours une caricature, quelque chose de surchargé ; et quand un peuple a encore besoin de princes, c'est la preuve que l'instinct politique de l'individu est encore trop faible. Celui qui a goûté mieux pense avec dégoût à ceux qui ne cessent de regarder vers le haut, et plaint ceux qui doivent prendre l'attitude de quelqu'un qui regarderait 'd'en haut'. »¹²⁶

On revient aux paroles du Prince. Le plan d'apocalypse se termine avec une image fixe des yeux de János [fig. 3.10]. À partir de ce moment tout s'accélère, la journée se termine dans un clin d'œil. On ne le voit même pas sortir de la remorque, il passe de la découverte à la course. Filmé dans un travelling arrière de deux minutes et demie, il court sans arrêt – on imagine qu'il veut transmettre sa découverte à Eszter ou à Madame Eszter – accompagné par les dernières phrases du discours du Prince, qui résonnent encore dans son esprit : « ils seront perdus. Nous les écraserons de la rage. Nous les punirons, serons sans pitié ! Le jour est venu, le moment est venu. La rage est plus forte que tout. Soyez sans pitié ! Massacrez ! » On entend les cris des adeptes, suivis par une grande explosion. Valuska s'arrête net pour contempler au fond une colonne de fumée qui commence à monter et le feu qui se répand parmi les bâtiments de la place du marché ; la caméra reste à quelques mètres de lui et nous laisse observer ce paysage de désolation avec la figure de János qui fait demi-tour et reprend la course. Cela nous met devant ce qui est peut-être la séquence la plus emblématique du film : tournée dans trois plans, elle nous montrera la foule déchaînée et mutique qui suit les ordres et commence le saccage et la destruction d'un hôpital.

On commence par un plan de quatre minutes où la caméra, avec un mouvement de grue, recule graduellement pour nous dévoiler la marche de la foule [fig. 3.11] : à une vitesse constante et épouvantablement lente, plusieurs centaines d'hommes avancent sans parler, sans se regarder, sans émotions, fixant le vide. Illuminés par les lampadaires des mêmes rues que Valuska parcourait en solitude à peine la nuit précédente, le spectateur, aussi intimidé que les habitants de la ville, les observe sans savoir encore où ils se dirigent. La foule est sans fin, au fond du cadre on voit uniquement que cette masse humaine continue à grandir et à grandir encore, comme une marée, comme des vagues. Il n'y a pas d'individu, aucun n'est plus

¹²⁶ NIETZSCHE Friedrich. *Fragments posthumes, début 1874-printemps 1876, printemps-été 1875*, § 5[153].

ou meilleur que l'autre, ils sont maintenant un seul être composé par la multiplicité. Il n'y a pas de guide ou de leader non plus, la masse est désormais dominée par la pluralité, elle est devenue un sujet à part entière. Ce n'est que grâce aux ombres humaines, comme celle du Prince, projetées sur les murs des maisons, et la vapeur du froid qui sort avec chaque exhalation, que l'on sait que ce fleuve est composé d'êtres humains. Le rythme de la scène est marqué exclusivement par le bruit des pas, comme si d'une certaine façon ces hommes avaient perdu leur propre sens d'individuation – le contrôle de la cadence de leurs propres mouvements – et ils étaient devenus un seul organisme. Tout ce que l'on voit c'est des figures sans volonté, emportées par l'inertie vers l'inconnu. La caméra descend et passe d'une légère plongée à un plan rapproché d'une file de vagabonds pour nous montrer qu'ils ne sont armés que de bâtons et pour nous permettre d'observer leurs visages de près : dans le visage de la foule il n'y a pas de haine, il n'y a pas de colère. La caméra continue à reculer lentement à la même hauteur de la masse et pendant un peu moins d'une minute le spectateur se sent lui aussi partie de la marée humaine, il ressent le froid et l'énergie dégagée par tous ces corps avant qu'un nouveau mouvement de la grue lui rappelle qu'il n'en est qu'un témoin.

Malgré l'apparente complexité de cette scène, avec les centaines de figurants et les mouvements du chef-opérateur, Tarr en parle avec beaucoup de simplicité : « c'était deux jours. Le premier jour, nous avons répété, nous avons fait la construction, la chorégraphie et tout le reste, et puis nous avons commencé à tourner. C'était un peu difficile à cause des figurants, de l'action, mais nous l'avons fait pas à pas, nous avons commencé par la caméra, première position, deuxième position, troisième position, nous avons tout réglé, ensuite nous avons répété tous ensemble, et c'est tout. »¹²⁷

¹²⁷ SCHLOSSER Eric. *Op.cit.*

"It was simple... it was two days. The first day we rehearsed, we made the construction, the choreography and everything, and then we just started shooting. It was a little bit difficult because of the extras, the action, but we did it step by step, we started with the camera, first position, second position, third position, we fixed everything, afterwards we rehearsed all together, and that's all."



Fig. 3.11. La foule mutique – *Les Harmonies Werckmeister*.

La voix du Prince, qui s'imposait comme raccord lors du passage de la remorque à la course de Valuska, sera remplacée ici par le bruit des pas de ses adeptes, qui nous conduit de la rue à un corridor bien éclairé à l'intérieur d'un hôpital : c'est le début du saccage [fig. 3.12]. Ce plan-séquence de huit minutes commence par nous faire sentir la puissance de la horde avant de la voir : un très lent travelling avance dans un long couloir pour nous permettre d'observer une grande salle vide et silencieuse qui s'étend devant nous avant que la foule qui s'approche, que l'on ne distingue que par le bruit des pas, ne devienne réelle. Comme si les vannes d'un barrage venaient de s'ouvrir et l'eau y contenue commençait à jaillir par torrents, la masse se filtre inexorablement jusqu'à envahir tout l'espace. Des files d'hommes pénètrent dans le corridor des deux côtés de la caméra jusqu'à se perdre au fond tandis qu'elle continue d'avancer progressivement. Deux hommes apparaissent à gauche, passent devant nous et entrent dans une chambre à droite, l'appareil effectue un panoramique horizontal pour nous dévoiler les deux individus en train d'assommer les malades qui dormaient. Il continue ce panoramique vers la droite pour venir maintenant à un travelling arrière qui nous montre en contre-plongée l'entrée du reste de la foule. Le silence dans lequel se déroule la séquence la rend encore plus choquante, on n'entend ni les plaintes des victimes ni les cris des attaquants,

juste le bruit de la destruction et des pas. Le flux des adeptes ne s'arrête pas, ils continuent à envahir l'hôpital, passant toujours devant la caméra avant de poursuivre leur progression individuellement ou en groupe. On s'attarde devant une nouvelle porte, toujours à droite du couloir : les patients se font jeter par terre, leurs lits sont renversés et le matériel médical est détruit. Dans le même panoramique, cette fois-ci vers la gauche, on avance à nouveau pour revenir au couloir. La caméra n'est qu'une machine, un œil qui ne s'attache à rien et nous fait témoins de la destruction : au bout du couloir où l'espace devient un peu plus sombre, la foule, comme des fourmis, continue son invasion. Au milieu du carnage, pour s'assurer de n'épargner personne, deux hommes entrent dans la salle de bain et découvrent, derrière un rideau, un vieillard nu dans une baignoire. À ce moment, pour la troisième fois dans le film, on entend la musique de Mihály Víg, sa deuxième composition pour *Les Harmonies Werckmeister*. Les deux hommes se regardent désorientés : que peuvent-ils faire ? Le vieillard les regarde, lui aussi sans espoir. Devant cette vulnérabilité, les adeptes comprennent soudainement qu'il est impossible de continuer : cette force qu'ils incarnaient, ce tourbillon de destruction qui semblait impossible à combattre et à contenir, arrive à sa fin comme un ouragan qui s'éteint lentement une fois qu'il atteint la terre. Le spectateur peut respirer de nouveau. Sur cet instant de grâce, le réalisateur a son propre avis : « je suis certain, pourtant, que l'on ne peut tuer quelqu'un qui est absolument innocent, qui ne peut rien faire, qui se tient là, devant vous, nu, vieux, sans force. Je crois que chacun dispose au fond de soi d'une certaine humanité. Tout le monde s'arrête à un certain moment. »¹²⁸

¹²⁸ LESTOCART, Louis-José. *Béla Tarr, un cinéma topologique* in *Art Press* n 279, mai 2002. <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2026.pdf> Consulté le 14/05/2020

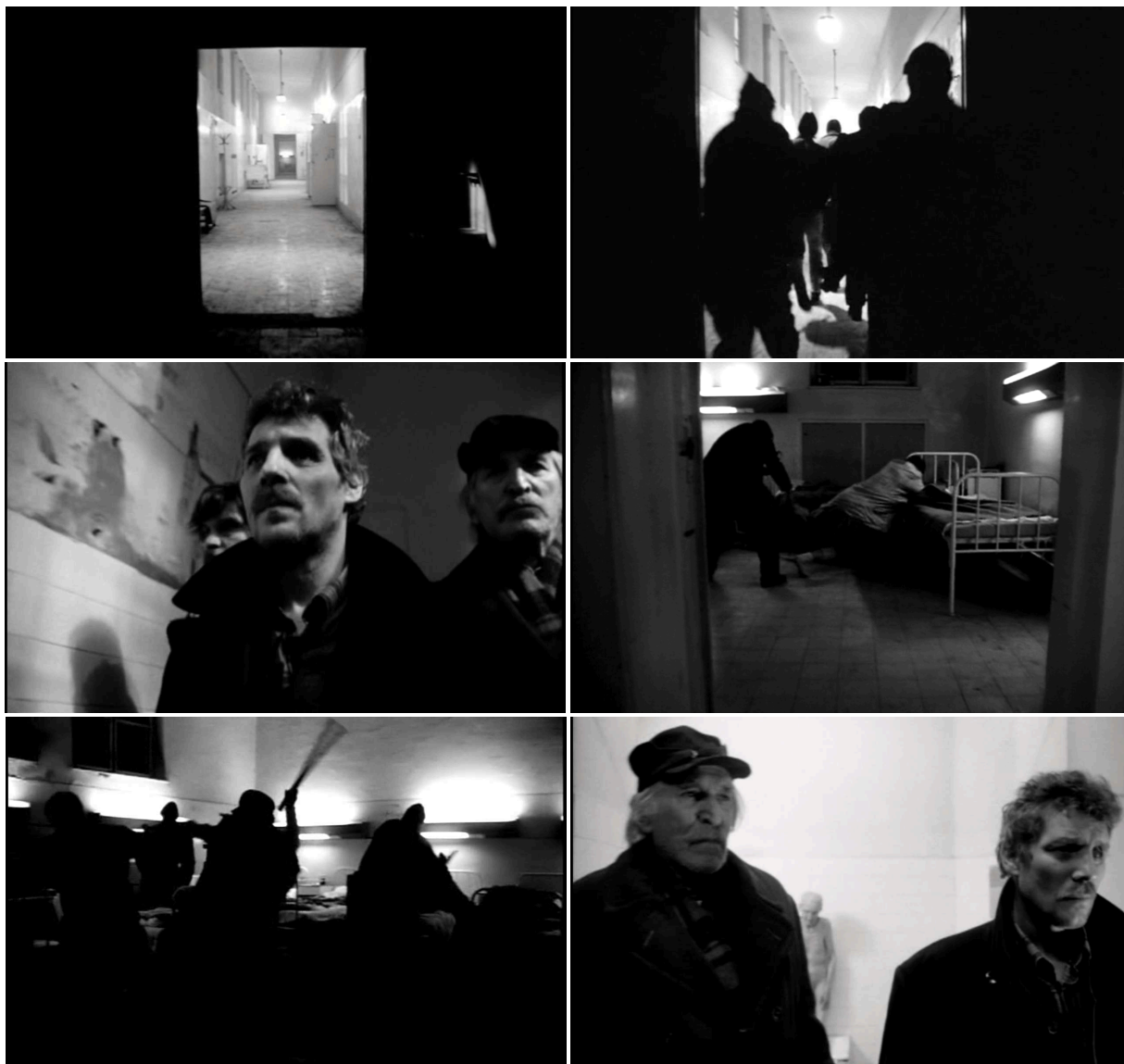


Fig. 3.12. Le saccage et la grâce – *Les Harmonies* Werckmeister.

Les images de foules ont la caractéristique d'émouvoir les profondeurs de l'être humain. Le nombre de plans et de séquences époustouflantes où les masses et les marées humaines éveillent chez nous le sentiment du sublime est incalculable dans l'histoire du cinéma. Filmée de loin ou de près, en paix ou en colère, la foule a la tendance de nous interroger sur notre propre individuation. On pense par exemple à la scène déchirante à l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) ou à l'emblématique plan séquence d'un cortège funéraire dans les rues de La Havane dans *Soy Cuba* (1964), où deux mécanismes différents – opposés, diraient certains – montrant des instants aussi divers, transmettent au spectateur fondamentalement les mêmes émotions de compassion et d'empathie avec son prochain. Le

cas de *Les Harmonies Werckmeister* n'en sera pas l'exception, filmer la foule devient désormais un art dont Béla Tarr est un représentant incontournable. Donnons la parole à Béla Balázs, qui nous dit à ce propos :

« Amicale ou hostile, laide ou belle – l'image de la masse dans l'art a toujours quelque chose d'aveugle, elle n'a aucun visage. Car seul l'isolement donnait une forme, seule la séparation donnait une conscience. La masse absorbait l'une et l'autre. Elle apparaissait toujours comme une loi sans pensée, comme un mouvement sans forme. Et elle ne pouvait pas apparaître autrement sur nos scènes [...] [Le cinéma russe] nous a montré la masse comme une formation particulière : la masse organique. Non pas la masse organisée, comme celle des régiments au garde-à-vous, mais la masse devenue un organisme, un être vivant collectif, avec son propre esprit et son propre cœur. Ces images de masses n'ont rien d'une composition décorative (comme, par exemple, la marche des ouvriers dans *Metropolis* de Fritz Lang). Ces masses ont une physionomie aussi expressive que celle d'un visage : une physionomie de masse. Leurs mouvements sont des gestes. Des gestes de masse. »¹²⁹

La description de Balázs est en parfait accord avec la foule que nous livre Béla Tarr : celle-ci est certainement un organisme, une écologie qui devient indépendante du Prince une fois elle doit affronter le visage du plus faible : « la très grande lenteur avec laquelle l'entrée dans l'hôpital va être filmée, puis le détachement de la caméra par rapport à l'évènement que l'on capte, l'absence de tout son humain, tous ces paramètres dépersonnalisent le mouvement. Le déferlement de la violence, bien que fortement localisée, atteint une dimension cosmique. Un 'œil vitreux', celui de l'Histoire avec une majuscule, se promène ici, et rien ne semble entraver son pouvoir laminant, égalisant choses et êtres vivants. »¹³⁰ Confrontés à cette image, les acolytes du Prince ne peuvent que faire marche arrière. Paralysée devant la passivité muette du vieillard, la foule entière se retire lentement, désorientée, sans prononcer un seul mot, comme si tous les adeptes avaient vu la même image. La horde se comporte ainsi comme une entité, une seule pulsion, un seul corps : il

¹²⁹ BALÁZS Béla. *L'Esprit du cinéma*, p. 256.

¹³⁰ LENGYEL David. *Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques in Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*, p. 65.

suffit qu'une de ses composantes ait témoigné le visage de la vulnérabilité pour que toutes l'aient vécu. La masse se disperse, elle devient à nouveau des hommes, des individus qui sortent progressivement de l'hôpital, suivis par la caméra qui s'arrête pour faire un dernier panoramique à droite et nous dévoiler le visage de Valuska qui, caché derrière une paroi, a tout vu. Nous observons ce visage durant plus de quarante secondes : absorbé par ses pensées, ce visage appartient à celui qui a du affronter une apocalypse. Envahi par un vide, il ne pourra jamais fuir ce qu'il a découvert cette nuit. À cet instant, l'étudiant de l'œuvre de Tarr voit un reflet du visage Futaki qui, caché derrière un mur délabré du manoir d'Almassy, découvre le mensonge d'Irimiás et cesse de croire à son projet.



Fig. 3.13. Le dévoilement de Futaki – *Sátántangó*.



Fig. 3.14. Le dévoilement de Valuska – *Les Harmonies Werckmeister*.

L'équipe Tarr-Hranitzky fait appel encore une fois au gros plan pour nous montrer le dévoilement de leurs personnages. Cet instant de réalisation, comme nous l'avons déjà vu, est en effet capital dans cette œuvre vouée à exalter la dignité humaine. Le gros plan de ces visages prend la fonction d'un miroir qui nous oblige à penser à ces personnes comme s'il s'agissait de nous-mêmes. Dans la salle obscure il nous est impossible d'échapper à cette confrontation, nous nous préparons pour ce qui viendra *après*, pour vivre avec ces figures la continuation. Le cinéma, nous dira encore Béla Balázs, est « l'art de voir », se dressant contre l'abstraction meurtrière qui aliène l'individu et le sépare du cosmos. La technique du gros plan, alors, « pousse le film, malgré tout, vers un réalisme de la proximité qui devient présence implacable. On peut parfaitement lire au petit déjeuner que des milliers d'hommes sont morts au champ d'honneur, sans pour cela perdre l'appétit. Les chiffres n'ont pas de visage. Les mots n'ont pas l'écume à la bouche. Mais des yeux mourants en gros plan, les râles de l'agonie en gros plan sonore, cela coupe l'appétit. Le gros plan est une confrontation. Et il est bien qu'il est plus difficile de mentir en face. »¹³¹ Voici le mécanisme pour montrer la « vraie réalité », qui n'est pas transmise à partir d'analogies ou métaphores, mais à partir d'images libres de prétentions absolues. En parcourant son propre chemin, Béla Tarr découvre que pour montrer la « vraie réalité » ses films devaient être capables de dévoiler à chaque individu *sa propre* réalité. Une apparente contradiction se formerait ici car ces images, sans vouloir *signifier* quelque chose en particulier, sans prétendre évoquer une philosophie ou une connaissance métaphysique, interrogent le spectateur d'une telle façon qu'elles éveillent chez lui une soif pour comprendre la totalité qui l'entoure : « les images ne doivent pas *signifier* des idées, mais les *façonner et les provoquer*, les idées naissent donc en nous en tant que conséquences logiques et non pas en tant que symboles, idéogrammes déjà tout formulés dans l'image. »¹³² Regarder un film de Béla Tarr implique par conséquent entrer en contact avec un cinéma qui nous *signale* quelque chose en nous. Étant des créatures en quête de sens, obsédés par nos recherches sur la signification des images à l'écran, on ne voit pas que le film pointe vers ce qu'il y a dedans. Dans les mots de Béla Balázs :

¹³¹ BALÁZS Béla. *Op.cit*, p. 384.

¹³² *Ibid*, p. 230.

Italiques dans le texte.

« Il y a des films qui montrent une chose, tout simplement, et qui ne veulent pas transmettre par là aucune connaissance. Cette chose est détachée de toute relation avec des événements, de tout rapport, quel qu'il soit. C'est simplement une chose toute seule. Et l'image où elle apparaît ne renvoie pas à quoi que ce soit qui la transcende, ni à une autre chose, ni à une signification. Voyez : la tendance se renverse ici en son contraire. Le pur objet devient phénomène pur. Le fait nu devient simple image. La réalité reposant en elle-même devient impression. De sorte que lorsqu'il est poussé jusqu'à ses conséquences ultimes, le cinéma de la réalité produit son contraire : le cinéma absolu [...] Ce sentiment de détermination spatio-temporelle ajoute aux choses représentées une réalité qui dépasse l'image. Elles agissent comme des faits dont les images sont la simple notification. »¹³³

À l'origine de ces images nous trouverons certainement l'œuvre de László Krasznahorkai, qui sera de plus en plus décantée par Béla Tarr, dont l'approche à la littérature se transforme progressivement : il passera de suivre rigoureusement le texte, comme s'il s'agissait d'une recette – c'est le cas notamment de *Sátántangó*, expérience sans doute influencée par son adaptation de *La tragédie de Macbeth* – à l'interpréter librement et le concevoir plutôt comme une matière à transmuter et à *sublimiser* – l'impressionnante austérité avec laquelle il nous livre cette foule étant l'exemple principal – jusqu'à s'en libérer complètement avec *Le Cheval de Turin*, où il se vaudra des passages de quatre nouvelles très distinctes afin de réaliser un film où les sources, dépouillées à l'extrême, s'intègrent parfaitement avec la plaine hongroise pour nous rendre une œuvre sur la *fin* de la vie. Dans *La mélancolie de la résistance*, où la séquence du saccage de l'hôpital ne prend que deux pages et où la figure du vieil homme est absente, le dévoilement de Valuska, par contre, nous est décrit de façon très détaillée. Tarr unifie ces deux moments dans un seul plan bloc qui filme les détails de la destruction et nous confronte au dévoilement du personnage en gros plan. Valuska, qui sans se rendre compte avait été emporté par la foule et était tombé dans un « coma prolongé », ne pourra se « réveiller » qu'une fois les adeptes auront observé le visage de la vulnérabilité :

¹³³ *Ibid*, pp. 280-81.

« Tel un signal marquant que leur violence destructrice n'était plus capable de cibler un objet précis, leur désarroi devint manifeste et leur carnage ridicule [...] face à ce sinistre foyer de reddition inconditionnelle [...] ils devaient à tout prix faire marche arrière. Ils se tenaient sous les néons clignotants du corridor dans un silence extrême [...] et au lieu de, pour assouvir leur rage confuse, se jeter sur leurs proies ou de poursuivre en grim pant aux étages supérieurs, ils attendirent leurs derniers compagnons et d'un pas vacillant, comme une armée désorganisée, quittèrent le bâtiment et [...] virent pour la première fois la réalité en face : ils ne savaient plus où aller, ils ne comprenaient plus pourquoi, car [...] ils avaient épuisé toutes leurs pulsions destructrices et devaient [...] comprendre et admettre que leur mission infernale venait, pour eux aussi, de prendre fin.

[...]

» [Valuska] ne ressentait plus que le goût amer, épicé, de la lucidité sur son palais [...] Avec la netteté de sa toute nouvelle lucidité, en regardant ces hommes massés sur la place, il s'aperçut qu'ils n'avaient rien de surnaturel ; ces hommes, ainsi que leur prince 'maléfique', avaient perdu leur caractère 'démoniaque', et son regard venait de se libérer à jamais du voile qui n'avait cessé de croître au cours des années, et du mirage si honteusement grisant qui, en le refoulant dans sa bulle de simple d'esprit, lui avait 'caché la véritable face des choses'. Le réveil fut très rapide, brutal, instantané, mais ce qu'il comprit alors, à savoir que celui qu'il croyait être n'existerait plus jamais, était indubitable et irréversible [...] il trouva tout naturellement que son esprit [...] considérât tous les piliers qui soutenaient ses journées passées comme des colonnes brisées. »¹³⁴

La voix du Prince et le bruit des pas des partisans qui ont accordé les séquences précédentes, cèdent la place maintenant à la musique de Víg, qui accorde l'apocalypse de Valuska avec la sortie de la foule. Enchaînés par le son, ces cinq plans constituent la culmination de *Les Harmonies Werckmeister*. Pendant deux minutes et demie, la caméra nous montrera la sortie des adeptes par un mouvement de grue : on verra d'abord leurs silhouettes traverser les couloirs du bâtiment avant qu'un panoramique vertical nous présente une vue en plongée de la marée humaine qui se disperse lentement. Comme un lotus, qui par son mouvement circadien ferme ses pétales à la tombée du jour, peu à peu, le film se replie sur soi-même. Les plans qui s'ensuivent vont opérer comme un contrepoint aux premières séquences et la caméra va s'attarder systématiquement sur différents détails afin de créer une

¹³⁴ KRASZNAHORKAI László. *Op.cit*, pp. 308-9 et 317-18.

illusion de déjà-vu [fig. 3.15]. On passe de la sortie de l'hôpital à un magasin dévalisé où, tel un tourbillon, l'appareil fait une rotation autour de son axe, du haut en bas, pour nous dévoiler un immense espace avant de se centrer sur le visage de Valuska qui lit la relation d'un des acolytes du Prince et apprend enfin que le *chaos*, conçu comme l'état naturel des choses, était la cause de ce qu'il avait témoigné. Sous la faible lumière matinale, il parcourt les rues en ruines et découvre progressivement les dégâts causés par les adeptes : des commerces détruits, des personnes assassinées ; il voit le corps sans vie de son voisin Lajos et voit Madame Eszter diriger les chars de l'armée pour reprendre le contrôle de la ville. Il regagne ensuite sa maison seulement pour apprendre qu'il est recherché par la police sous prétexte d'avoir participé aux émeutes de la nuit. Comme Estike, il sera victime de la loi du plus fort : tentant de s'échapper, poursuivi par un hélicoptère au milieu des voies ferrées comme s'il était un conspirateur, János Valuska finira ses jours dans un asile : mutique, incapable de communiquer ce qu'il a vécu. La caméra nous le montre pour la dernière fois assis sur un lit, accompagné de son fidèle Eszter qui promet de venir régulièrement lui rendre visite. Il s'agit, bien sûr, d'un Eszter différent : il avait passé tout son temps à se réfugier dans la musique sans se rendre compte qu'en ce faisant il était justement en train de fuir, de s'éloigner du monde. Après la catastrophe, il est obligé de sortir et comprend qu'il n'y a rien à comprendre. Il se rend compte qu'il vivait dans un univers accordé différemment au sien, ce qui l'amène à réaccorder son piano, et sa vie, selon les harmonies Werckmeister.



Fig. 3.15. Le film se referme – *Les Harmonies Werckmeister*.

À ce stade de notre travail, un dernier mot sur la *catastrophe* s'avère nécessaire. Allons à l'origine : emprunté du latin *catastrophā*, repris du grec *καταστροφή*, ce terme fut en principe utilisé pour parler du renversement qui avait lieu généralement à la fin d'une pièce de théâtre,

faisant donc référence au moment qui amène le « dénouement » d'une œuvre. Si l'on pense au film, cela devient clair que la destruction de l'hôpital est en effet une catastrophe, mais c'est uniquement dans la mesure où elle déclenche une transformation. En étudiant les diverses interprétations et analyses de l'œuvre de Béla Tarr, l'on constate que ce mot a une récurrence importante. Sylvie Rollet, par exemple, y fait référence dans six textes différents, à chaque fois avec une connotation exclusivement négative, comme si c'était l'aspect définitif des œuvres, comme si cet événement représentait lui-même la poétique des films. Sans remarquer que la catastrophe apporte avec elle une force qui affirme la création et la vie elle-même, Rollet voit dans *Les Harmonies Werckmeister* non pas la vision d'un monde mais une « décomposition de ce que nous nommons 'le monde' en lui présupposant une unité [...] » où « le sens de l'Histoire, c'est précisément qu'elle n'en a aucun : ses seules lois sont celles du chaos [...] » et « le monde après l'apocalypse ressemble au monde d'avant »¹³⁵ Son analyse de la catastrophe remonte à ses textes à propos de *Damnation*, film qu'elle considère « rassemble toutes les questions que pose le cinéma de Béla Tarr » : « lorsque fait irruption la catastrophe annoncée, l'événement ne peut s'inscrire ni pour le personnage, ni pour le spectateur, dans une expérience, c'est-à-dire une mémoire : il ne relève que du 'choc'. »¹³⁶ Ce choc, qu'elle appelle le « 'non-vécu' qui échappe à toute représentation », serait ainsi l'émotion principale que le spectateur ressent lorsque l'un des personnages fait face à la catastrophe. À partir d'ici, regarder un film de Tarr c'est entrer dans un univers où « la catastrophe annoncée, imminente, est devenue immanente : une catastrophe sans fin, indéfiniment continuée. »¹³⁷

C'est dans ce milieu de la « catastrophe sans fin » et du « choc » que Rollet centre son analyse de ce qu'elle appelle la « trilogie » : « l'univers qui s'offre à nos regards est un monde de part en part catastrophé, où rien ne peut plus survenir puisque le pire a déjà eu lieu [...] La catastrophe ne consiste plus désormais dans l'irruption d'un désordre : c'est un désastre immanent auquel rien ne peut mettre un terme ».¹³⁸ Pourtant, on sait bien que nous ne

¹³⁵ ROLLET Sylvie. *Une phénoménologie du chaos* in *Vertigo* n° 41, pp. 103-104.

¹³⁶ ROLLET Sylvie. *Filmer la figure humaine « au milieu » des choses : le cinéma selon Béla Tarr*, in *Appareil* [En ligne], 12 | 2013, mis en ligne le 13 décembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1941>

¹³⁷ ROLLET Sylvie. *Béla Tarr ou le temps inhabitable* in *Positif* n°. 542, pp. 102, avril 2006.

¹³⁸ ROLLET Sylvie. *L'archipel de la résistance* in *Positif* n°. 597, pp. 106, Novembre 2010.

sommes pas dans le domaine du *happy end*, Tarr ne cherche pas une identification entre le spectateur et les personnages du film. Comme dans une pièce de Bertolt Brecht, ce qui nous intéresse des films de Tarr-Hranitzky n'est ni l'histoire, ni les choses, ni la désintégration en soi, mais la façon dont les choses se désintègrent. Affirmer que le monde après l'apocalypse ressemble à celui d'avant, que le sens de l'Histoire c'est qu'elle n'en a aucun, ou qu'après la catastrophe rien ne peut plus survenir, serait à notre avis nier la puissance affirmative qui jaillit de ce cinéma, c'est s'attacher au récit comme si ce qui nous intéressait c'était la fiction et non pas l'amour à la vie qui se détache du vouloir vivre des personnages. Rollet écrit encore : « situés dans des espaces informes où à tout instant peut ressurgir le spectre des catastrophes du passé, les récits de la trilogie semblent ainsi se déployer dans un temps où rien ne peut survenir car tout est déjà advenu [...] C'est pourquoi la 'damnation' est aussi ce qui frappe l'enchaînement des plans, le suivant ne pouvant jamais être la rédemption du plan précédent. »¹³⁹ Elle nous met ainsi dans un monde de ce qu'elle appelle la « catastrophe continuée » où « les fictions mettent en scène des personnages réduits à l'impuissance, prisonniers d'un présent sans passé ni futur, parcourant, sans pouvoir l'habiter, un espace-temps incertain [...] Le temps a cessé de s'écouler, tout est déjà advenu. La catastrophe annoncée peut bien se produire : le monde n'en sortira pas transformé. La figure de la spirale et le discours en boucle forment ainsi une image de la totalité de l'Histoire comme éternel retour de la catastrophe. »¹⁴⁰ L'idée d'un « désastre immanent auquel rien ne peut mettre terme » semble oublier que l'essence de la catastrophe c'est qu'en effet nous sommes témoins du moment précis où elle arrive à terme. Si la catastrophe était « infiniment continuée » il n'y aurait aucun espoir, aucun désir, aucune puissance de vie, ce qui représente précisément le contraire de ce que, à notre avis, transmet ce cinéma. C'est également choquant le fait que la référence à l'idée nietzschéenne de l'éternel retour, qui prétend donner forme à cette conception de la catastrophe et de l'Histoire, semble aller dans le sens opposé de ce que Nietzsche entendait par le concept. Dès que l'idée de l'éternel retour lui est venue, assis sur un rocher au lac de Silvaplana, Nietzsche l'a consignée comme le *poids le plus lourd*. L'aphorisme

¹³⁹ ROLLET Sylvie. *Une phénoménologie du chaos* in *Vertigo* n° 41, p. 102.

¹⁴⁰ ROLLET Sylvie. *Théo Angelopoulos, Alexandre Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l'histoire* in *Positif* n° 556, p. 96, juin 2007.

341 du *Gai Savoir* (1882), où le philosophe rédige pour la première fois ce concept, dit clairement : « que dirais-tu si [...] un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : 'cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois[?] [...] Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre, te broyant peut-être [...] Combien ne te faudrait-il pas témoigner de bienveillance envers toi-même et la vie, pour *ne désirer plus rien* que cette dernière, éternelle confirmation[?]. »¹⁴¹ Ainsi, cette pensée, ce *poids le plus lourd*, implique nécessairement une transformation, qui au centre de la pensée nietzschéenne mène éventuellement à l'idée du Surhomme, le seul capable de *renverser toutes les valeurs*. On ne peut pas rapprocher l'œuvre de Tarr à une conception de l'Histoire comme un « éternel retour de la catastrophe », si par catastrophe on comprend que le monde n'en sortira pas transformé.

Dans cette même ligne, nous avons également les commentaires de Jonathan Romney, qui décrit notre film comme un « conte de catastrophe qui a plusieurs auteurs : Valuska et Eszter, avec ses versions folles sur l'harmonie ; Madame Eszter, qui a probablement orchestré toute l'affaire pour prendre le contrôle politique ; le Prince, qui est, soit l'esprit exécutif de la discorde, soit l'incarnation de la folie universelle »¹⁴² ; ou de Jean-Marie Samocki, qui affirme : « Tarr paraît décliner toutes les formes de la négation, et en particulier les modes de l'impossibilité : celle d'être comme celle d'agir. Il remplit, avec une ironie discrète mais tenace, un bréviaire de l'irrévocable : solitude, capitulation, trahison, perte de la croyance [...] Ce sont des catastrophes sans cause et sans avenir, des folies suspendues. »¹⁴³ Cette vision de la catastrophe, centrée strictement sur la négation, arrive au sommet avec une série de commentaires qui voient dans *Les Harmonies Werckmeister*, en particulier dans la scène du saccage, une analogie de la Shoah. Aga Skrodzka, dans son livre *Magic realist cinema in East*

¹⁴¹ NIETZSCHE Friedrich. *Le Gai Savoir*, § 341.
Italiques dans le texte.

¹⁴² ROMNEY Jonathan. *End of the road : the films of Béla Tarr* in *FilmComment*, p. 62, Septembre-Octobre 2001.
"A catastrophic tale with several authors: Valuska and Eszter, with their different mad versions of harmony; Mrs Eszter, who may have orchestrated the whole affair as a way of seizing political power; the Prince, who is either the executive spirit of discord or an entirely ineffectual embodiment of universal madness."

¹⁴³ SAMOCKI Jean-Marie. *Tant de nuits* in *Vertigo*, n 41. p. 118.

Central Europe, ira jusqu'au point de parler du film comme une « adaptation libre d'un roman de Krasznahorkai sur l'expérience de l'Holocauste dans une petite ville hongroise. »¹⁴⁴ Sylvie Rollet et Jonathan Romney, par exemple, font référence à l'image qui met fin à la destruction de l'hôpital comme une référence directe aux atrocités nazies : « une image, pourtant, mettra fin à la violence : celle du corps, exposé en pleine lumière, d'un vieillard décharné. L'image de la déréliction absolue, de la vie nue. Une image venue du son de la mémoire du siècle : celle des camps »¹⁴⁵ ; « un vieil homme nu et squelettique apparaît dans une piscine de lumière — cette manifestation brutale et le pyjama rayé des détenus suggèrent irrévocablement l'Holocauste¹⁴⁶ — et la foule se retire en silence, la caméra tournant lentement pour révéler Valuska horrifié, caché derrière le mur »¹⁴⁷. Cette interprétation sera finalement abordée par Béla Tarr en 2016 lorsque Martin Kudlac – journaliste pour la revue web *Notebook*, de la plateforme VoD *MUBI* – lui demande de parler de son « film sur l'Holocauste ». Dans ce qui est sans doute une des interviews les plus tendues jamais réalisées au cinéaste, il répond avec véhémence : « écoutez, tout le putain de film ne parle que de trois personnages. Tous les trois avec une sorte de relation à l'éternité. »¹⁴⁸

¹⁴⁴ SKRODZKA Aga. *Magic realist cinema in East Central Europe*, p. 92.

"Werckmeister Harmonies is a loose adaptation of a Krasznahorkai's novel about the experience of the Holocaust in a small Hungarian town."

¹⁴⁵ ROLLET Sylvie. *Béla Tarr ou le temps inhabitable* in *Positif* n°. 542, p. 103.

¹⁴⁶ Jonathan Romney va répéter encore cette idée dans son texte *End of the road : the films of Béla Tarr* in *FilmComment*, pp. 55- 62, Septembre-Octobre 2001.

¹⁴⁷ ROMNEY Jonathan. *Béla Tarr* in *Exile Cinema: filmmakers at work beyond Hollywood*, p. 78.

"A naked, skeletal old man appears in a pool of light—this stark manifestation and the inmates' striped pyjamas irrevocably suggestive of the Holocaust—and the crowd silently withdraws, the camera tracking slowly round a corner to reveal Valuska aghast in hiding."

¹⁴⁸ KUDLAC Martin. *"Be More Radical Than Me!": a conversation with Béla Tarr* in <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>

"Kudlac: But you also did a film about Holocaust. (*sic*)

Tarr: No.

K: Werckmeister Harmonies.

T: That's not about Holocaust (*sic*).

K: But there are some references towards it.

T: No, there are none.

K: But there is the famous whale scene which is frankly pulsating with a mystic vibe and it can be also interpreted through religious meanings.

T: Hey, the whole fucking film is about three main characters. All three of them have some kind of a relation to eternity."

Nous avons pourtant quelques exemples d'une vision plus proche de celle qui nous intéresse, quelques points de vue qui nous aident à explorer les profondeurs de la catastrophe et ce qui se cache derrière elle. Emmanuelle Madeline, par exemple, voit chez Valuska et Eszter « les deux derniers représentants d'une humanité capable de survivre à la catastrophe annoncée. »¹⁴⁹ Elle nous met ainsi dans le domaine de la *résistance* – qui se rapproche d'ailleurs du titre du roman – et nous propose la possibilité d'une fascination qui surgit malgré le cataclysme : « nous découvrons Valuska à la fin du plan [du saccage] : comme nous, il a assisté, impuissant, à l'absurdité de ce déchaînement de haine [...] Au malaise persistant se mêle la fascination qu'exerce l'étirement d'un temps consacré à l'intense contemplation d'un monde au bord de la catastrophe. »¹⁵⁰ Même si cette contemplation n'est pas le but du film, les films de Tarr-Hranitzky sont très loin de n'importe quel type de passivité, la fascination devant cet événement nous oblige à aller au-delà pour découvrir qu'en effet le monde après l'apocalypse est en quelque sorte un nouveau monde. David Lengyel ira dans le même sens lorsqu'il affirme que « c'est ici [à partir de l'épisode du saccage] que l'on peut émettre l'hypothèse d'une puissance dans la faiblesse, assez forte pour trancher sur le jeu de la différence et ses trois moments : répétition, retard, anticipation. En effet, cette séquence extraordinaire où une foule entière rebrousse chemin sous le regard d'un vieil homme décharné, ne remet-elle pas en question, ne suspend-elle la puissance du neutre ? »¹⁵¹ Toujours dans la même ligne, Jarmo Valoka décrit *Les Harmonies Werckmeister* comme un film qui « dégage un climat de décadence, une atmosphère de crise latente en un lieu où les individus sont retranchés dans leurs extrêmes [...] Contempler intensément ce monde catastrophique, témoin de la survie sinistre de l'espèce humaine, peut ainsi devenir une 'expérience à la fois déconcertante et fascinante'. »¹⁵² C'est précisément grâce à cet instant de désarroi induit par les expériences déconcertantes vécues par les personnages que nous

¹⁴⁹ MADELINE Emmanuelle. *Les Harmonies Werckmeister. Un monde au bord de la catastrophe* in *Positif* n° 504, p. 47.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ LENGYEL David. *Op.cit.*, p. 65.

¹⁵² VALKOLA Jarmo. *L'esthétique visuelle de Béla Tarr* in *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire. Théorème*, p. 182, 184.

pouvons parler de la force qui jaillit de ce cinéma. Nous avons, en effet, un choc, mais il y a également une réponse à ce choc :

« Ce qui pourrait être perçu comme une prolongation du désespoir et de la détérioration sans fin est en réalité une stratégie qui dote l'image d'un potentiel créatif et productif, qui transcende le langage en tant que système de signes, au-delà de la syntaxe ou de la signification [...] La rencontre soudaine d'un homme dans une salle de bains à la fin de la violence sourde et ritualisée du massacre de l'hôpital [...] — les coupures irrationnelles, au-delà du langage de représentation ou du discours communicatif, ne sont pas seulement un signe d'aliénation ou d'impossibilité de communication. Ce sont des sensations 'enregistrées' dans l'image [...] Ce sont des intensités mécaniques pures, devant ou en dehors de tout sens, qui ont la capacité de déranger le quotidien, de court-circuiter le mécanisme du sens commun et d'amener un autre type de pensée au seuil de ce que l'on pourrait appeler le pensable. »¹⁵³

On retrouve ainsi des idées plus conformes à notre esprit, des propos qui nous permettent de constater que l'œuvre de Tarr résonne d'une manière similaire chez une grande partie des spectateurs. Ces films exigent quelque chose de nous, ils nous demandent du temps et de la patience pour parcourir et vivre avec ces personnages le *temps d'après* que Rancière a si bien compris : « il ne faut pas comprendre par là que [Tarr] soit un cinéaste de la fin des temps qui suit la catastrophe du soviétisme. Le temps d'après n'est pas le temps uniforme et morose de ceux qui ne croient plus à rien. C'est le temps des événements matériels purs auxquels se mesure la croyance aussi longtemps que la vie la porte. »¹⁵⁴

¹⁵³ BUSLOWSKA Elzbieta. *Cinema as art and philosophy in Béla Tarr's creative exploration of reality in Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, p. 113.

"What might be perceived as prolonging the never-ending hopelessness and deterioration is in fact a strategy that endows the image with creative, productive potential, which transcends the language as a system of signs, beyond syntax or signification [...] The sudden encounter of a man in a bath at the end of the muted and ritualized violence of the hospital massacre in *Werckmeister Harmonies* - the irrational cuts, beyond language of representation or communicative speech, are not merely a sign of alienation or impossibility of communication. They are sensations "stored" in the image [...] They are pure mechanical intensities before or outside of any meaning that have a capacity to derange the everyday, to short-circuit the mechanism of common sense and bring a different kind of thinking at the threshold of what we might call the thinkable."

¹⁵⁴ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 15.

Comme dans *Macbeth*, le temps après la catastrophe c'est le temps après le renversement, le temps où le spectateur voit ce nouveau monde au sein duquel un nouvel ordre s'installe progressivement. Nous sommes devant une œuvre qui, comme le mouvement des lois naturelles, n'est pas circulaire, mais hélicoïdale, se déplaçant dans une direction infiniment progressive. La catastrophe n'implique en aucun cas un retour au « même », mais bien au contraire, c'est l'élément qui transforme le film en une œuvre d'art. Valuska, le messager, termine enfermé et Eszter, le reclus, devient le messager. Eszter, qui refusait de voir, voit non seulement son ami, mais aussi la baleine, l'ambassadeur des terres lointaines. La catastrophe devient œuvre d'art, ce qui est, comme on sait déjà, sa raison d'exister.

Incapable de résister aux charmes de l'optimisme, Béla Tarr insiste : « mes films ne sont pas pessimistes. Je suis un homme optimiste [...] Si je crois que le monde existera encore dans cinquante ans, c'est que je suis optimiste, parce que les choses ne vont pas très bien aujourd'hui. Ce film est optimiste parce qu'il parle d'êtres humains véritables, d'amitié, d'éternité et de la nécessité de se comprendre les uns les autres. C'est un film très chaleureux en ce sens. »¹⁵⁵ À partir de là, certains critiques se sont même demandés s'il n'y a pas fondamentalement chez Tarr une quête pour atteindre l'éveil spirituel : « il est possible que Béla Tarr cherche à capturer quelque illumination [bouddhique] dans *Les Harmonies Werckmeister*. S'agit-il d'un éblouissement ? Et, si oui, qu'y a-t-il à la source de cet éblouissement ? [...] [Le visage de János] est pour le cinéaste hongrois le point de départ d'un questionnement sans limites, et durant tout le film il tente, en tournant encore et encore autour de lui comme un sculpteur avec ses outils autour de la statue qu'il façonne, d'en transmettre la quintessence dans un portrait définitif [...] Voir *Les Harmonies Werckmeister* c'est se voir comme on ne s'est soi-même jamais vu : c'est se voir à nouveau. »¹⁵⁶ Nous insistons, pourtant, qu'il n'y a aucun sous-texte mystique ou spirituel dans l'œuvre de Tarr. Elle est essentiellement ancrée sur cette terre, sur le plan matériel. « Ne soyez pas si sophistiqués », nous dirait peut-être le cinéaste hongrois. L'éveil spirituel, que l'on ressent plus nettement dans les films d'Andreï Tarkovski ou de Terrence Malick, n'a jamais été son

¹⁵⁵ GRUGEAU, Gérard. *Op.cit*, p. 43.

¹⁵⁶ DEBICKI Baptiste. *Le monde nouveau. Les Harmonies Werckmeister ou l'éclipse de l'innocence in Les Images honteuses* (sous la direction de Murielle Gagnebin et Julien Milly), Éditions Champ Vallon, 2006, p. 259, 281.

affaire, car, pour lui, comme nous verrons dans le chapitre suivant, le travail du cinéma se rapproche plus du métier de l'artisan que de l'artiste.

Les êtres humains meurent, les radeaux coulent et pourrissent et tout de même ces œuvres continuent d'exister. Ceux d'entre nous qui restons en vie continuons à nous demander ce qui signifie cette existence. Nous imaginons l'univers vide et infini, où l'idée d'une position absolue devient simplement un concept que nous, les humains, avons inventé. Nous imaginons l'univers comme un grand sac d'espace avec des choses dedans : des galaxies, des étoiles, des planètes et de la poussière. Nous jetons un coup d'œil à l'intérieur de ce sac et nous nous voyons assis sur une chaise, dans une planète inclinée vers une étoile, secouée par un satellite, dans un système solaire lui-même incliné vers un plan galactique, se déplaçant vers l'avant dans une forme hélicoïdale plongeant de haut en bas dans un plan. Nous fermons le sac, respirons, pensons à l'échelle écrasante de l'univers et comprenons que nous ne sommes jamais en position que par rapport à autre chose. Nous pensons aux *Harmonies Werckmeister*, à l'obsession de Valuska avec le cosmos et nous réalisons enfin que le lien qui nous unit est indéfectible. Comme cela arrive souvent, la littérature nous aide dans la quête pour comprendre ce qui signifie ce mot « exister ». En ruminant sur sa nouvelle vie dans la solitude de son île Speranza, le Robinson Crusoe de Michel Tournier arrive à une conclusion formidable : « exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire *être dehors, sistere ex* [...] Ce qui complique tout, c'est que ce qui n'existe pas s'acharne à faire croire le contraire. Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. C'est comme une force centrifuge qui pousserait vers le dehors tout ce qui remue en moi, images, rêveries, projets, fantasmes, désirs, obsessions. Ce qui n'*ex-siste* pas *in-siste*. Insiste pour exister. »¹⁵⁷ On y arrive, on voit ce que dégage ce cinéma : une insistance pour exister qui dépasse toutes les épreuves.

¹⁵⁷ TOURNIER Michel. *Vendredi, ou les limbes du pacifique*, Gallimard, 1972, pp. 251-52.
Italiques dans le texte.

« La philosophie a parfaitement raison de dire qu'il faut comprendre la vie en arrière. Mais on en oublie l'autre terme : qu'il faut *la vivre en avant*. Thèse qui, plus on y réfléchit, aboutit justement à constater que la vie du monde temporel ne devient jamais tout à fait compréhensible, car, à aucun moment, je ne trouve le calme parfait qui permet de prendre la position : en arrière. »

Søren Kierkegaard – *Journalen JJ* : 167 (1843)

chapitre 4
tout conspire

Regardons un tableau. Il s'agit d'un *Untitled*, le premier d'une série de dix-huit « Noir et Gris » que l'artiste américain Mark Rothko produit entre 1969 et 1970.



CAT 813. *Untitled*, Mark Rothko, 1969.

Regardons-le quelques instants avant de remonter à 1964, l'année où les magnats du pétrole John et Dominique de Ménil approchent le peintre pour lui proposer un projet majeur. Mark Rothko, déjà un artiste de renom à ce moment, avait attiré l'attention des de Ménil après un épisode qui lui a valu la réputation acerbe d'être extrêmement protecteur de son œuvre : il avait retourné l'avance de 35,000\$ que la société *Seagram & Sons* lui avait accordée suite à sa première grande commande, une série de sept peintures murales pour orner un tout nouveau restaurant new yorkais, le somptueux *The Four Seasons*. Après y avoir mangé un soir, étouffé par l'atmosphère prétentieuse de la salle, craignant de voir sa peinture profanée par un public négligeant, Rothko déclare à son assistant : « quiconque peut manger ce genre de nourriture pour ce genre de prix ne regardera jamais une de mes peintures. »¹ Il décida ainsi d'abandonner le projet et de garder les tableaux pour lui. Bien que *The Four Seasons* n'ait commandé que sept, Rothko a fini par exécuter trente toiles. Connues aujourd'hui comme *The Seagram murals*, elles resteront presque dix ans dans son atelier avant d'intégrer les collections permanentes de trois musées en 1970, le *Tate Modern* à Londres, le *Kawamura Memorial Museum of Art* à Sakura et la *National Gallery of Art* à Washington D.C.

La commission *Seagram* marque toutefois un point crucial dans l'évolution artistique de Rothko, qui commence à réfléchir intensément à la manière dont ses œuvres interagissent avec le public. Plusieurs années auparavant, comme un présage de l'œuvre à venir, l'artiste avait déclaré : « une peinture vit par l'amitié, en se dilatant et en se ranimant dans les yeux de l'observateur sensible. Elle meurt pareillement. Par conséquent, c'est un acte dur et risqué que de l'envoyer par le monde. »² De plus en plus préoccupé non seulement par la présentation de ses tableaux mais aussi par la manière dont ils conversaient entre eux, il se plonge désormais dans la création d'environnements. La plupart de sa production au cours des décennies à venir sera donc soumise à de nouvelles commandes, toutes visant à créer des espaces entièrement dédiés à ses œuvres. Ce fut le cas notamment des *Harvard Murals* (1961-62), où le peintre développe un profond intérêt pour la création d'atmosphères et

¹ FISCHER John. *The Easy Chair: Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man*, in *Harper's Magazine*, juillet 1970.

"Anybody who will eat that kind of food for those kind of prices will never look at a painting of mine."

² ROTHKO Mark. *Écrits sur l'art 1934-1969*. Éditions Flammarion, 2005, p. 103.

conçoit désormais ses pièces en fonction de leur interdépendance avec le spectateur : « Rothko se concentre sur la création d'espaces où ses peintures interagissent entre elles et avec le spectateur dans un processus symbiotique qui, lorsqu'il est optimal, produit un accord unique pour de nombreuses voix. »³ En outre, même si sa palette s'obscurcit progressivement dès la fin des années 1950, les teintes complexes de bordeaux et de prune qui caractérisent son œuvre postérieure s'installent définitivement avec cette commande.

La première visite de John et Dominique de Ménénil à l'atelier de Rothko fut une expérience révélatrice. Cela peut être attesté par une lettre que Dominique adresse à un ami quelques semaines plus tard : « John et moi avons eu le privilège de voir les tableaux accrochés tels qu'ils auraient dû être exposés dans le restaurant. Ils créaient un environnement mystique extraordinaire, un mélange d'intimité et de transcendance que l'on retrouve dans certaines églises, certaines mosquées. »⁴ Captivés par la personnalité de l'artiste et la puissance de ses toiles monumentales qui faisaient souvent fondre en larmes les spectateurs, les de Ménénil lui proposent la création d'un espace consacré à la prière et à la méditation : « leur vision était de créer un sanctuaire où l'art mettrait en valeur, et même faciliterait, l'expérience spirituelle de tous ceux qui venaient. »⁵ Une entente silencieuse s'établit entre le peintre et ses mécènes qui, engagés à unir spiritualité et changement social, déposent chez lui toute leur confiance pour exprimer le miraculeux et la dignité de l'esprit humain. Rothko fut immédiatement confronté à un idéal qu'il avait à peine osé imaginer : la possibilité de façonner et de contrôler tous les aspects d'un projet public de forte résonance dans le monde, dès les plans et la construction du bâtiment jusqu'au nombre, format et emplacement des œuvres. Ce qui jaillit d'ici n'est autre chose qu'un aperçu de l'éternité filtrée

³ ROTHKO Christopher. *Mark Rothko, from the inside out*, Yale University Press, 2015, p. 139.
"Rothko is concentrating on creating space where his paintings interact with each other and with the viewer in a symbiotic process that, when optimal, produces a single chord for many voices."

⁴ Dominique de Ménénil citée in MIDDLETON William *Double vision: the unerring eye of art world avatars Dominique and John de Ménénil*, Alfred A. Knopf, 2018, p. 476.
"John and I had the privilege to see the paintings hung as they were to be displayed in the restaurant. They made for an extraordinary mystical environment, a mix of intimacy and transcendence that can be found in certain churches, certain mosques."

⁵ *Ibid*, p. 122.
"Their vision was to create a sanctuary where art would enhance, and indeed facilitate, the spiritual experience of all those who came."

par le regard d'un artiste, une chapelle sans dénomination connue aujourd'hui comme la *Rothko Chapel*, située à Houston, Texas, dans ce qui est aujourd'hui le cœur du *Houston museum district* : en face du *Broken Obelisk* – une formidable sculpture de Barnett Newman dédiée à Martin Luther King, Jr. – et à quelques pas de la *Ménil Collection* et de la *Cy Twombly Gallery*.

Fortement impliqué dans chaque aspect du projet, Rothko se centre d'abord sur les tableaux, peints dans son atelier à New York entre l'automne 1964 et le printemps 1967 – où il fait construire d'ailleurs, comme Géricault et son radeau, un modèle précis des murs du futur bâtiment – et qu'il conçoit en fonction de la structure de l'édifice, qu'il commence déjà à envisager avec l'architecte Philip Johnson. Comme signalé par l'historien de l'art Sheldon Nodelman, le peintre « picturalise » les murs intérieurs de la Chapelle afin de les faire absorber par « l'architecture » de ses tableaux, synthétisant ainsi art et architecture.⁶ La collaboration entre les deux hommes, pourtant, ne fut pas sans inconvénients – Rothko sentait que la conception de Johnson s'éloignait de l'harmonie qu'il cherchait entre l'architecture et la peinture – ce qui oblige à faire de nombreuses révisions et à solliciter l'intervention de plusieurs architectes : « le désir de Johnson d'isoler la Chapelle [...] et de la couronner d'un haut cône lumineux pyramidal, représente sa tendance à affirmer la monumentalité en utilisant les dispositifs historiquement sanctionnés de la symétrie, de la centralité et de la figuration. Johnson plaidait pour une monumentalité objective et fondée sur des précédents historiques. Rothko recherchait une monumentalité subjective et intense. »⁷ Pour l'artiste, les tableaux faisaient partie intégrante du bâtiment, ils n'étaient pas différents des briques, du béton ou des panneaux de verre : « les œuvres de Rothko, la sculpture de Newman et le plaidoyer pour les droits de l'homme, la justice et la compréhension religieuse que les de Ménil ont utilisé la Chapelle pour poursuivre sont

⁶ Cf. NODELMAN Sheldon. *The Rothko Chapel: origins, structure, meaning*, The Ménil collection and the University of Texas Press, 1977, pp. 45-77.

⁷ FOX Stephen. *The architecture of the Rothko Chapel*, in *Rothko Chapel, an oasis for reflection*, Rizzoli Electa, 2021, p. 19.
"Johnson's desire to isolate the Chapel [...] and crown it with a tall, pyramidal light cone, represented his tendency to assert monumentality by using the historically sanctioned devices of symmetry, centrality and figuration. Johnson advocated for a monumentality that was objective and based on historical precedent. Rothko sought a monumentality that was subjective and intense."

imprégnés d'une tension insoluble. »⁸ Rothko retravaille alors sa vision avec Eugene Aubry, associé de Johnson, chez qui l'artiste trouve enfin un esprit qui comprend ses positions. Il contemplait fondamentalement une structure très simple : un bâtiment octogonal, irrégulier, en briques, avec des murs en stuc et un dôme central comme seule source de lumière naturelle. Les quatorze huiles sur toile qu'il était en train de préparer seraient ainsi distribuées parmi les huit murs de la chapelle : trois présentant des triptyques et les cinq autres des peintures isolées, toutes des monochromes de diverses tonalités de noir et prune, la plus grande de 457x754 cm et la plus petite de 457x260 cm.

L'esprit de cette commande nous invite à concevoir ces œuvres d'art comme plus que de simples tableaux. Comme nous dit Christopher Rothko, fils de l'artiste, son père voyait dans ces peintures quelque chose de plus large : « le fait qu'il ait fait peindre les couleurs de fond par des assistants indique qu'il a traité ces œuvres différemment, plus comme des pièces fonctionnelles que comme des expériences esthétiques en soi [...] Elles sont tout à fait mariées aux murs qui les portent. Elles sont conçues pour s'adapter parfaitement aux proportions des murs qui les supportent. »⁹ On pourrait dire aussi que toute la *Rothko Chapel*, y compris l'obélisque de Barnett Newman, est une œuvre d'art à part entière, comme ce pourrait être le cas d'une cathédrale gothique du XI^e siècle ou d'un temple ancien. On pense ici, par exemple, à la Villa des Mystères, au nord de la cité antique de Pompéi, que Rothko a visité l'été de 1959¹⁰ et d'où il est sorti avec une vision rénovée de son propre art : « le temps qu'il a passé en Europe a établi et renforcé sa conception de lui-même en tant que muraliste travaillant dans le cadre d'une tradition qu'il pouvait faire remonter dès Giotto et

⁸ *Ibid*, p. 24.

"Rothko's works, Newman's sculpture and the advocacy for human rights, justice, and religious understanding that the de Ménéls used the Chapel to pursue are imbued with irresolvable tension."

⁹ ROTHKO Christopher. *Op.cit*, p. 121.

"The fact that he had assistants paint the background colors indicates that he treated these works differently, more as functional pieces than as aesthetic experiences in themselves [...] These works are married quite directly to the walls that bear them. They are designed to fit snugly to the surrounding proportions of their supporting walls."

¹⁰ Les deux voyages que Rothko fait en Europe (en 1950 et 1959) s'avèrent des événements extrêmement importants pour son développement artistique. Le lecteur est invité à consulter le très éclairant article de Jasper Sharp : *Looking for the fabulous, an account of Mark Rothko's Voyages to Europe in Mark Rothko: Toward Clarity*, catalogue d'exposition (Vienne : Kunsthistorisches museum, 2019), pp. 23-40.

Fra Angelico aux peintres qui travaillaient à Pompéi, Tarquinia et même Lascaux. »¹¹ Pendant cet été revigorant, avec les rencontres avec ces fresques romaines – qui selon les interprétations les plus courantes représentent l'initiation d'une femme aux Mystères Dionysiaques – et avec la Bibliothèque Laurentienne à Florence – conçue par Michel-Ange – l'esprit de l'artiste se verra transformé jusqu'au point de l'entendre prononcer une de ses phrases les plus célèbres : « j'ai peint toute ma vie des temples grecs sans le savoir. »¹²

La Chapelle est devenue la déclaration artistique la plus importante de Mark Rothko, le point culminant de six ans de sa vie et une représentation extrêmement puissante de son souci pour la transcendance humaine. Cela devient plus clair lorsqu'on apprend qu'il s'était inspiré, pour le bâtiment, d'une église byzantine, la cathédrale de Santa Maria Assunta de Torcello ; et pour les triptyques, de peintures de la Crucifixion et de mosaïques du Jugement Dernier.¹³ En conséquence, beaucoup de visiteurs sont frappés par sa totalité, par l'unicité de l'expérience. Rothko y voyait un lieu de pèlerinage, un espace pour entrer en communion avec soi-même et *écouter le silence*. La chapelle en elle-même, comme toute l'œuvre de Rothko d'ailleurs, ne dit rien, mais jusqu'à présent le fait d'être fondamentalement un peintre ne lui avait jamais permis d'explorer le silence dans son travail. L'artiste, qui s'intéresse avant tout à l'expérience de l'art¹⁴, va enfin pouvoir expérimenter avec le son en créant précisément un lieu dédié au silence, qui *crée* le silence. Ainsi, nous rappelle Christopher Rothko, « les peintures

¹¹ SHARP Jasper. *Looking for the fabulous, an account of Mark Rothko's Voyages to Europe* in *Mark Rothko: Toward Clarity*, p. 37.

"The time that he spent in Europe established and reinforced his conception of himself as a muralist working within a tradition that he could trace back through Giotto and Fra Angelico to the painters at work in Pompeii, Tarquinia and even Lascaux."

¹² FISCHER John. *Op.cit.*

"I have been painting Greek temples all my life without knowing it."

¹³ Cf. BARNES Susan J. *The Rothko Chapel, an act of faith*, p. 67, où l'on peut apprécier des photos d'époque de la cathédrale Santa Maria Assunta de Torcello et des différents tableaux que Rothko a vu pendant son voyage en Italie de 1959.

¹⁴ Rothko s'est exprimé plusieurs fois sur l'importance de l'expérience du spectateur devant ses tableaux. En 1959, par exemple, il déclare à Dorothy Seiberling : « a painting is not a picture of an experience; it is an experience. » Citation trouvée dans *Mark Rothko* in *LIFE magazine*, 1959, p. 82.

murales ne révéleront rien tant que nous n'aurons pas trouvé la plénitude de ce silence. Ce n'est pas une mince affaire. »¹⁵

À la suite de son suicide en février 1970, la Chapelle ouvre ses portes une année plus tard avec Mark Rothko *in absentia*. Pour accompagner la soirée d'ouverture, le compositeur américain Morton Feldman crée une pièce musicale intitulée également *The Rothko Chapel*. Feldman, qui comprenait le silence aussi bien que le peintre, fait une composition qui exalte précisément ce silence tant cherché par l'artiste. Moins mathématique que Philip Glass ou Steve Reich, mais dans la même ligne de John Cage, l'œuvre de Feldman nous met devant un silence qui n'est pas du vide, un silence qui ne représente pas une absence mais qui en fonctionne indépendamment, qui veut être écouté et observé de la même façon que les toiles. Ami de longue date de Rothko, Feldman a pu constater, comme la plupart de ceux qui visitaient son atelier, qu'il mettait constamment de la musique : grand admirateur de Mozart, Schubert et les compositeurs romantiques, il aimait se consacrer à son art en écoutant une musique plus « intemporelle »¹⁶, contrairement à la plupart de ses contemporains, comme Jackson Pollock, par exemple, qui travaillait au rythme du Bebop. Cette intimité que l'on trouve entre la musique et son art se voit manifeste lorsqu'il dit : « je suis devenu peintre parce que je voulais élever la peinture à la même intensité de la musique et de la poésie. »¹⁷ La composition de Feldman peut nous aider à mieux comprendre cette affirmation : si cette musique, qui prend forme grâce à *l'espace* qui s'ouvre entre le silence et les notes, peut nous faire sentir que le silence *est* effectivement un son, on peut commencer à voir comment le vide chez Rothko – un vide souvent associé à ses larges espaces de couleur – n'est pas du néant. Ce vide en réalité porte une essence qui interroge d'une manière différente et unique tous ceux qui osent se tenir devant. On peut voir dans ces deux éléments, le silence et le vide, deux aspects qui constituent l'étoffe même de notre réalité, deux formes différentes d'absence qui se revendiquent par leur présence.

¹⁵ ROTHKO Christopher. *Op.cit*, p. 127.

"The murals will reveal nothing until we find the fullness of that silence. It is no small task."

¹⁶ "Timeless", en anglais. Le terme est de Christopher Rothko, *Mark Rothko, from the inside out*, p. 178.

¹⁷ Citation trouvée in *Mark Rothko, from the inside out*, p. 167.

"I became a painter because I wanted to raise painting to the level of poignancy of music and poetry."

Si ce lien entre présence et absence devient abstrait, Christopher Rothko nous rappelle ici un point important : « abstrait ne signifie pas dépourvu de contenu ; cela signifie que la relation entre le contenu et son rendu n'est en aucune façon strictement représentationnelle. Le lien entre l'idée et l'œuvre est lui-même une idée. »¹⁸ En ce qui nous concerne, l'idée qui lie le rendu et le contenu des tableaux de Rothko est la même idée qui a poussé l'être humain à faire de l'art dès les grottes d'Altamira jusqu'à nos jours. Cette idée, avec ses itérations infinies, nommée différemment par chaque artiste, est dans son essence toujours la même : lorsqu'on pense aux préoccupations cosmiques de Pieter Bruegel l'Ancien, aux obsessions pour monumentaliser la réalité de Théodore Géricault ou à l'ardeur de Remedios Varo pour saisir le présent et toucher les réalités cachées, on entend la passion Mark Rothko pour créer des tableaux concernés par « l'échelle des sentiments humains, par la dimension du drame humain. »¹⁹ L'Américain, qui s'est publiquement éloigné – et a féroce­ment récusé l'étiquette – de l'« expressionnisme abstrait », était contre l'idée dualiste du représentationnel vs. l'abstrait. Cette distinction, cet effort de la critique pour catégoriser ce que l'on voit, à son avis, passait à côté de ce qui était vraiment important.²⁰ En ce sens, on peut extrapoler la relation intime que l'on trouve avec l'œuvre de Feldman et dire que regarder un tableau de Rothko, en particulier ceux créés à partir de la fin des années 1940, produit chez nous la même réaction viscérale que l'on peut sentir lorsqu'on écoute une grande Aria ou une symphonie. Nous sommes ainsi devant une œuvre qui engage nos sentiments et éveille notre esprit sans que cela implique nécessairement une rencontre « agréable ».

¹⁸ ROTHKO Christopher. *Op.cit*, p. 181.

"Abstract does not mean devoid of content; it means that the relationship between the content and its rendering is not in any strict way representational. In essence, the connection between the idea and the work is itself an idea."

¹⁹ ROTHKO Mark. *Op.cit*, p. 194.

²⁰ Rothko a même écrit un article pour le premier, et unique, numéro de la revue *Possibilities*, où il explique que s'attacher aux catégories d'abstraction ou de figuration était s'éloigner du sujet : "I do not believe that there was ever a question of being abstract or representational. It is really a matter of ending this silence and solitude, of breaching and stretching one's arms again."

Cf. *Possibilities*, n° 1, hiver 1947-48, p. 84.

Ce fut la première revue exclusivement dédiée à l'art américain. Elle avait comme éditeurs : Pierre Chareau (architecture), Robert Motherwell (arts), Harold Rosenberg (littérature) et John Cage (musique).

Pénétrer la *Rothko Chapel* est aussi être transporté ailleurs. Il faut du temps pour que nos yeux s'adaptent à lumière de la salle et pour que notre attention puisse accorder du temps à observer les toiles : « en effet, il est difficile de savoir où regarder, et de toute façon, dans un premier temps, regarder ne semble pas être le but. Au contraire, les peintures imprègnent l'atmosphère, dense et immobile, enveloppant les visiteurs dans son climat. »²¹ Ce n'est qu'une fois le silence s'installe que les peintures commencent à se révéler lentement au spectateur, qu'elles l'invitent à faire partie de l'espace. On pense aux observations d'Immanuel Kant sur le sublime : « les divers sentiments de plaisir ou de déplaisir, de satisfaction ou de contrariété, dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que de notre sensibilité propre »²², déclaration qui n'est ressentie nulle part ailleurs avec autant de puissance. Ce qui pour certains est un instant de plénitude, pour autrui représente l'apogée de l'angoisse existentielle car rien de particulier n'émane de ces œuvres : elles portent fondamentalement sur *nous-mêmes*, elles connaissent notre demeure et nous y plongeons comme si l'on était devant une glace. Pour illustrer l'impact que la Chapelle peut avoir sur nos esprits, Christopher Rothko remémore sa première visite :

« J'ai passé deux heures seul à la Chapelle un matin de 1996. C'était avant l'heure d'ouverture, et tout était absolument silencieux. Mais au lieu de l'expérience méditative profonde à laquelle je m'attendais, j'ai dû lutter contre une très forte envie de fuir. Je me suis senti complètement isolé dans cet espace vide, comme un petit point dans un grand univers. J'ai cependant résisté à l'envie de partir et, en faisant le tour de l'octogone, entouré de tous côtés par les immenses peintures murales, j'ai commencé à réaliser que ce qui me mettait mal à l'aise, ce n'étaient pas les peintures ou l'espace. J'étais mal à l'aise avec moi-même. Je me trouvais dans une pièce remplie de miroirs – des miroirs sombres et inébranlables — et je me tenais à leur point de coïncidence de sorte qu'ils se reflétaient tous sur moi. L'heure suivante a été un processus d'ajustement pour me regarder moi-même, seulement moi-même, et apprendre de ce que je voyais. C'était une expérience profondément enrichissante, mais vraiment déconcertante. Et je dois avouer que, malgré de

²¹ SMART Pamela G. *Atmospheric pressure in Rothko Chapel, an oasis for reflection*, p. 32.
"Indeed, it's difficult to know where to look, and in any case, in the first instance, looking doesn't seem to be the point. Instead, the paintings infuse the atmosphere, dense and still, enveloping visitors in its weather."

²² KANT Immanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, J.Vrin, 1992, p. 17.

bonnes intentions et une profonde fascination, je ne me suis que rarement aventuré en solo dans la chapelle depuis. »²³

En contrepoint de la relation de Christopher Rothko, nous pouvons apprendre sur l'incidence de la Chapelle sur d'autres esprits grâce aux commentaires que les visiteurs du monde entier inscrivent chaque jour dans le livre d'or : « pas de manifestation tangible de Dieu, mais le sentiment de divinité imprègne l'ensemble. Un endroit qui donne à réfléchir et qui est intensément spirituel »²⁴ ; « être dans la chapelle est une expérience émotionnelle dans laquelle vous vous confrontez à votre *moi* le plus profond ou vous partez dans l'incompréhension, voire la peur » ; « je me suis rarement senti aussi bien en présence de Dieu. »²⁵ La *Rothko Chapel* ne fait ainsi qu'éveiller des émotions qui se trouvent déjà chez nous. Le travail de l'artiste consiste de cette manière à nous faire voir ce qui, étant devant nous en tout moment, demeure caché, invisible. Plus haut nous avons évoqué l'art dit « objectif » de Gurdjieff et « l'artiste cosmographe » de Humboldt, deux conceptions qui malgré leurs différences mettaient en avant les artistes capables de transmettre leur propre vision de la *réalité*. Et nous arrivons à l'art de Mark Rothko, un peintre qui, pour exprimer ou transmettre son expérience de cette réalité, fait une œuvre qui devient autant une image

²³ ROTHKO Christopher. *Op.cit*, pp. 38-39.

"I spent two hours alone at the chapel one morning in 1996. It was before opening time, and everything was absolutely silent. But instead of the profound meditative experience I had expected, I had to fight a very strong compulsion to flee. I felt utterly isolated in that empty space, like a tiny speck in a great universe. I resisted the urge to leave, however, and as I walked around the octagon, surrounded by the huge murals on all sides, I began to realize that what I was uncomfortable with was not the paintings or the space. I was uncomfortable with myself. I was in a room full of mirrors – dark, unwavering mirrors – and I was standing at their point of coincidence so that they were all reflecting back on me. The next hour was a process of adjusting to looking at myself, and only myself, and learning from what I saw. It was a deeply rewarding experience, but truly unnerving. And I will confess that, despite good intentions and a deep fascination, I have only rarely made solo ventures into the chapel since."

²⁴ Cf. *Rothko Chapel, an oasis for reflection*, p. 34.

"No tangible manifestation of God, but the feeling of divinity suffusing the whole. A sobering and intensely spiritual place."

²⁵ Cf. *The Rothko Chapel, an act of faith*, p. 8.

"Being in the chapel is an emotional experience in which you either face your innermost self or leave in incomprehension, possible even fear"; "Seldom have i felt more in the presence of God."

Le lecteur est également invité à regarder les photos des pages 102-103 qui montrent l'énorme travail qui a impliqué le transport des toiles de New York à Houston. On peut à peine se rendre compte de la dimension des tableaux.

qu'une expérience en elle-même : « ce n'est pas le rendu d'une chose particulière ; c'est l'articulation d'une notion abstraite de la vérité telle qu'elle se manifeste à travers les détails que le peintre dépeint. Cette vérité, bien qu'elle puisse provenir de détails, doit être élevée à un niveau général afin qu'elle s'applique à nous tous. C'est l'humanité, et non l'homme, qui est au centre des préoccupations de Rothko. »²⁶ Cet intérêt pour le « drame humain » sera au centre du travail de Rothko dès qu'il revient de son premier voyage en Europe – dès qu'il voit pour la première fois avec ses yeux d'artiste les anciennes églises et les temples greco-latins – jusqu'à sa mort, vingt ans plus tard.

Il va dorénavant accentuer beaucoup ce côté réaliste de son travail. En 1952, par exemple, pour expliquer ce que la critique concevait comme une rupture avec l'art figuratif et surréaliste de ses premières années, il dit : « j'ai toujours peint de façon réaliste. Mes peintures actuelles sont réalistes. Lorsque j'ai pensé que les symboles étaient la meilleure façon de véhiculer ce sens, je les ai utilisés. Lorsque j'ai pensé que c'étaient des figures, je les ai utilisées. »²⁷ Ce n'est donc pas une rupture, mais la transition d'un artiste qui cherche à celui qui trouve, d'un peintre qui s'interroge sur la voie qui puisse mieux l'aider à transmettre sa vision de ce drame humain à celui qui la découvre. Pourtant, cette nouvelle façon de s'approcher à la couleur n'implique pas non plus un intérêt particulier pour la couleur en elle-même. De ce fait, Rothko sera obligé de prendre distance non seulement avec les explorations sur la couleur d'autres peintres comme Kandinsky ou Klee mais aussi avec tout un nouveau mouvement, le *Color Field Painting*. Il déclare en 1953 : « je ne suis pas intéressé par la couleur. Je suis intéressé par l'image qui est créée. J'ai créé une nouvelle forme d'unité, une nouvelle méthode pour atteindre l'unité. »²⁸ Nous avons pour la première fois ce mot : *unité*. Aussi, le lecteur pourra se demander : unité entre quoi et quoi ? Si ce n'est pas à la couleur, ou à l'espace, ou au vide, à quoi s'intéresse-t-il ? Que cherche-t-il, Rothko ? La quête pour

²⁶ ROTHKO Christopher. *Rothko and the Resonance of History* in *Mark Rothko: Toward Clarity*, catalogue d'exposition (Vienne : Kunsthistorisches museum, 2019), p. 12.

"To Rothko, a painting is an expression of the artist's notion of reality. It is not a rendering of a particular thing; it is an articulation of an abstract notion of truth as manifested through the particulars that the painter depicts. That truth, while it may stem from specifics, must be elevated to the level of the general so that it applies to all of us. Mankind, not man, is Rothko's focus."

²⁷ ROTHKO Mark. *Op.cit*, p. 130.

²⁸ *Ibid*, p. 141.

retrouver l'unité chez l'être humain vient du besoin désespéré d'échapper aux catégories qui opposent les différentes façons de penser et de voir le monde. Nous ne sommes pas devant un art abstrait ou représentationnel, moderne ou postmoderne, révolutionnaire ou révisionniste, nous sommes très simplement devant un art qui veut transmettre ce qu'il y a de plus humain chez l'humain, les émotions : « je ne m'intéresse qu'à l'expression des émotions humaines fondamentales – tragédie, extase, mort et j'en passe – et le fait que beaucoup de gens s'effondrent et fondent en larmes lorsqu'ils sont confrontés à mes tableaux montre que je *communique* ces émotions humaines fondamentales [...] Les personnes qui pleurent devant mes tableaux font la même expérience religieuse que celle que j'ai eue lorsque je les ai peints. Et si vous-même, comme vous le dites, n'êtes ému que par les rapports de couleurs, eh bien alors, vous passez à côté du sujet ! »²⁹

C'est peut-être ce côté « réaliste » qui anime l'UNESCO à lui proposer une nouvelle commande pour orner une salle de leur tout nouveau siège au 1, rue de Miollis, à Paris et accompagner deux sculptures et un portrait de Giacometti. Rothko confiera à son ami Robert Motherwell qu'il avait commencé à travailler sur une nouvelle série qu'il sentait déjà comme l'ouverture à un nouveau monde : c'est le début de la série qui nous concerne, connue aussi comme les *Black paintings*. Son état de santé fragile l'amène cependant à refuser la commande, mais la semence était déjà plantée : il continuera à travailler sur cette série jusqu'à la fin de sa vie et produira au total dix-huit acryliques sur toile en formats vertical et horizontal, d'une taille inférieure à l'habituelle mais néanmoins considérable. Notre *Untitled* est, par exemple, de 233x200 cm. Il va expérimenter avec chaque itération, les gris et les noirs seront parfois plus foncés ou plus clairs et l'espace donné à chaque couleur sera modifié en fonction de la composition. Il va également varier la dimension des toiles, certaines beaucoup plus larges que d'autres, mais toujours capables d'englober complètement la vision du spectateur. Alors que dans ses peintures précédentes il travaillait souvent avec un arrière et premier plan et des blocs de couleur qui semblaient « flotter » dans cet espace, il renonce ici à cette dimension et opte pour une disposition plus simple : deux formes empilées l'une sur l'autre avec une fine ligne blanche sur les côtés, comme pour encadrer ou contenir les deux

²⁹ *Ibid*, p. 186.

couleurs. Ces variantes de noir et gris, même si au premier regard frappent par leur contraste, se mélangent harmonieusement et créent une dissonance étrangement séduisante.

Contrairement aux *Seagram murals* ou aux peintures de la *Rothko Chapel*, les *Black paintings* fonctionnent mieux en tant qu'œuvres individuelles. L'utilisation de l'acrylique, par exemple, très dilué par l'artiste³⁰, change entièrement le rapport avec la toile en relation aux travaux en huile : l'*impasto* et les différentes couches de peinture qui créaient l'éclat des couleurs et le flou disparaissent, nous laissant devant une œuvre sans aucune trace d'empatement, ce qui donne à la toile l'impression d'être peignée uniquement dans la surface. La peinture acrylique altère également la sensation de profondeur propre à la peinture à l'huile, qui créait justement l'illusion d'immersion qui caractérisait les travaux précédents de Rothko. L'acrylique apporte ainsi une distance émotionnelle qui est renforcée par les bordures blanches : « de même que les peintures acryliques nous éloignent un peu, les bordures blanches nous tiennent à distance [...] La vision est ici encadrée, l'univers délimité, l'énergie contenue ; une fine ligne blanche capable de restreindre le mouvement et l'expression apparents [...] Cet effet spatial change la façon dont nous communiquons avec le tableau. L'interaction entre le tableau et le spectateur n'est plus aussi immédiate, notre position vis-à-vis du tableau étant plus nécessairement neutre. Nous ne sommes plus pris dans l'expansion extérieure d'un tableau. »³¹

La force de notre *Untitled* provient de la simplicité de la composition, manifestée dans la dynamique qui opère entre les deux couleurs, chacune occupant sa propre moitié ou son propre champ dans la peinture. La palette est ainsi restreinte aux couleurs les plus élémentaires, ce qui, au contraire de réduire les possibilités, contribue à créer et à accentuer les subtilités tonales qui offrent à ce tableau, et à toute la série, une richesse infinie de coloris :

³⁰ Très protecteur de ses recettes, Rothko ne laissait personne entrer dans son atelier pendant qu'il travaillait. On sait aujourd'hui, pourtant, qu'il créait ses propres émulsions en mélangeant les huiles et acryliques avec des œufs, de la colle et du formaldéhyde.

³¹ ROTHKO Christopher. *Mark Rothko, from the inside out*, p. 211.
"Much as the acrylic paints kept us ever so slightly away, so do the white borders hold us at bay [...] The vision here is framed, the universe bounded, the energy contained; a thin white line able to restrict apparent motion and expression [...] This spatial effect changes the way we communicate with the painting. The interaction between painting and viewer is no longer so immediate, our position toward the painting more necessarily neutral. We are not caught up in the outward expansion of an all-over painting."

le gris, qui porte une capacité illimitée de se transformer et de s'entremêler avec toute couleur, est infusé des ocres et des prunes qui lui donnent une qualité de brouillard ou de brume, tandis que le noir, avec ses tonalités terreuses et rouilleuses, contraste de façon impeccable grâce à sa surface mate et nous permet de mieux sentir la matière de la toile. Le magnifique travail au pinceau de Rothko crée une complexité de nuances, accordant à chaque côté une immense fluidité qui s'estompe au milieu, à la frontière, où le spectateur peut maintenant admirer l'interaction chromatique des deux couleurs principales. Comme s'il s'agissait d'un paysage, nous observons comment une zone de couleur nettement plus sombre évolue doucement vers la suivante, restant toujours contenue à la frontière centrale, évoquant ainsi un horizon brumeux qui se détache d'un ciel orageux ou les vagues lointaines d'une mer agitée pendant la nuit. Aucun côté ne domine sur l'autre, les traits du gris orangéâtre de la frontière dansent ou se battent avec un noir qui, en comparaison, semble plus uniforme. On voit la main de l'artiste qui, explicitement visible, paraît tracer un chemin dynamique et harmonieux à travers la toile.

Il nous paraît ainsi évident que penser à ces toiles comme « sombres » ou « pessimistes » serait, pour utiliser les mots de l'artiste, « passer à côté du sujet ». Intimement liées à sa mort, internationalement reconnues comme son chant du cygne, les *Black paintings* sont devenues synonymes d'une méditation sur la mort, la fin de la vie et la dépression. Il a été coutume d'associer la palette de couleurs de ces tableaux à l'état d'esprit de l'artiste, même si sa dernière série achevée, sur laquelle il a travaillé en parallèle en 1969 et qui comportait des travaux en papier avec des tonalités pastel – rose et beige et bleu clair, blanc et gris – n'a guère reçu ni la même attention ni a été directement liée à sa mort : « le fait qu'elles constituent la dernière série avant son suicide a autorisé l'établissement d'un lien direct entre cette série et son état d'âme, entre la couleur noire et sa dépression paranoïaque. Depuis leur réalisation elles ont été considérées comme une méditation sur la mortalité, voire une prémonition de sa mort imminente. Mais certains, au contraire, ont vu dans ces tableaux noirs une porte qui s'ouvre sur un monde au-delà du visible. »³² L'interprétation « pessimiste » des *Black paintings* voit le jour probablement suite à un article que le critique

³² VENTURI Riccardo. *Les « Black Paintings » de Mark Rothko à l'épreuve de la biographie in Marges, revue d'art contemporain, 07/2008, p. 59.*

d'art Robert Goldwater publie au printemps de 1971 dans la revue *Art in America*, un an après la mort de l'artiste. Dans un effort pour recueillir une pleine compréhension de toute l'œuvre du peintre et trouver une fin à sa création, Goldwater segmente le travail de Rothko en ignorant que le développement d'une œuvre artistique est intrinsèquement évolutif. L'artiste peut se battre contre cette règle universelle, mais il n'y peut rien : la création implique par définition une évolution, qui est l'étoffe même dont il se vaut pour tisser son œuvre.

Goldwater affirme :

« Dans leurs couleurs sombres, ou leur absence de couleur, dans leur obscurité et leur calme, surtout dans un éloignement qui n'était jamais évident dans aucune de ses œuvres précédentes, elles semblent déjà contenir l'état d'esprit qui a conduit à sa fin tragique [...] À bien des égards, les peintures des deux dernières années [...] marquent une rupture avec le passé. Elles font suite à une période de maladie soudaine qui a interrompu tout travail pendant quelques mois et a été une période de réflexion et de ruminant [...] Aucune des compositions antérieures de Rothko, aussi sombres que soient leurs couleurs, aussi simples que soient leurs champs et leurs divisions, n'approche l'esprit sombre qui imprègne ces dernières images. »³³

Si l'on pense à la relation de Christopher Rothko lors de sa première incursion dans la Chapelle, l'analyse de Goldwater parle davantage de lui-même que de l'œuvre de Mark Rothko : il part du principe que pour produire un tableau avec cette palette de couleurs, qui évoque le silence et nous invite à prendre une certaine distance pour l'apprécier, l'artiste doit nécessairement avoir eu l'ombre menaçante de la mort planer autour de son processus créatif. Il se vaut alors du suicide du peintre pour proposer que ces œuvres sont le reflet d'un esprit affligé, au lieu de voir qu'au cœur de chaque nouvelle peinture et de chaque nouvelle série se trouve plutôt un effort pour retravailler les mêmes sujets afin d'en parler avec plus de clarté.

³³ GOLDWATER Robert. *Rothko's black paintings* in *Art in America*, March-April 1971, p. 58.

"In their somber colors, or lack of color, in their starkness and quiet, above all in a remoteness of a kind never evident in any of his previous work, they seem already to contain the mood that led to his tragic end [...] In many ways the paintings of the last two years [...] mark a break with the past. They followed a period of sudden illness that had interrupted all work for some months and been a time of reflection and brooding [...] None of Rothko's earlier compositions, however dark their colors, however simple their fields and their divisions, approach the somber spirit that pervades these last pictures."

Goldwater sépare ainsi les « Noir et Gris » de l'œuvre précédente et semble oublier par conséquent que l'expérimentation constante avait toujours été au cœur de l'art de Rothko. Incapable de voir que même pendant les périodes tumultueuses – qui n'étaient pas sans précédent dans la vie de l'artiste – Rothko avait toujours produit des tableaux liés à une intense quête de l'esprit, vouée à communiquer directement les résultats d'une recherche constante sur la beauté qui réside chez l'être humain. Le fait que ses premières compositions diffèrent de ses dernières œuvres ne doit pas être considéré comme autre chose qu'une nouvelle itération de la même poursuite. Les « Noir et Gris » nous parlent et nous révèlent un message analogue à « c'est à cela que ressemble ce sentiment », une expression de ce qu'implique être vivant, d'une vie remplie de joie et de tristesse, de craintes et d'espoir, de rage et de béatitude.

Goldwater continue, cette fois par rapport à la technique :

« La peinture, bien qu'elle soit toujours appliquée en de nombreuses couches compliquées pour atteindre un objectif d'une simplicité trompeuse, est désormais plate et sans air à la surface. La transparence caractéristique de Rothko, la respiration, le flottement désincarné d'un pigment libéré de son support physique, a disparu. À sa place, on trouve un plan mat et opaque, dépourvu de cette qualité de remplissage de l'espace qui n'est nulle part plus importante que dans les plus sombres des peintures de la Chapelle [...] Dans ces tableaux, il y a un retrait [...] L'immobilité et le silence (aspects de l'intemporalité) ont longtemps été des qualités de l'art de Rothko, mais jamais la solitude que ces derniers tableaux semblent suggérer. Elles rejettent la participation et se replient sur elles-mêmes. »³⁴

Le travail à l'acrylique, comme indiqué plus haut, implique nécessairement un rendu différent. Juger leur vivacité par rapport à l'effet des huiles serait encore une fois « passer à

³⁴ *Ibid*, p. 62.

"The paint, though still applied in many complicated layers to a deceitfully simple end, now lies flat and airless on the surface. Rothko's characteristic transparency, the breathing, floating disembodiment of a pigment freed from its physical support, is gone. In its stead there is a mat and opaque plane altogether without that space-filling quality which is nowhere more important than in the darkest of the Chapel murals [...] In these pictures there is withdrawal [...] Immobility and silence (aspects of timelessness) had long been qualities of Rothko's art, but never the loneliness these last pictures seem to suggest. They reject participation and withdraw into themselves."

côté du sujet. » Il faut savoir donc que les « Noir et Gris » n'évoquent pas la solitude mais, étant essentiellement indissociables du reste de l'œuvre de Rothko, « ne rendent que ce que nous y mettons ». Dans les mots du fils de l'artiste : « les tableaux ne 'fonctionnent', ils ne parleront à nos mondes intérieurs, que si nous sommes ouverts à leur invitation ou suggestion. En définitive, comprendre un Rothko, c'est comprendre ce que la peinture nous aide à voir en nous-mêmes. »³⁵ Voici comment notre *Untitled*, comme le reste des « Noir et Gris », est chargé d'émotions et le simple acte de le contempler entraîne une explosion de sentiments et sensations. Rothko n'a pas prédit sa mort en dédiant les derniers jours de sa vie à une palette noire et grise, bien au contraire, il s'apprêtait à un nouveau commencement. Durant cette période difficile de sa vie, si fortement scrutée suite à son alcoolisme et sa dépression, il se proposait d'ouvrir une nouvelle voie qui avait fleuri en réponse aux travaux de la Chapelle. Les *Black paintings* ne nous parlent pas d'une fin, mais d'un nouvel avenir.

Notre examen attentif de cette toile nous révèle une différence importante entre cet *Untitled* et le reste de la série : « Rothko a d'abord peint la toile avec la bordure blanche, puis il a peint par-dessus avec des noirs et des gris. Le résultat, si l'on prend du recul, est une magnifique toile en noir et gris sans bordure blanche – et notre expérience devient entièrement différente de celle d'autres toiles de la série. La peinture sans bordure est expansive, elle pousse vers l'extérieur avec une énergie plus forte, plus directement communiquée. Les autres toiles offrent une interaction à un pas de distance, une énergie qui est observée autant qu'elle est vécue. »³⁶ Notre tableau a ainsi une importance particulière dans l'évolution de l'artiste : il met en relation l'œuvre à venir – qui utilisait l'acrylique et la bordure blanche pour garder une nouvelle distance avec le spectateur – avec celle qui la précède – celle qui voulait le submerger et faire vivre une expérience. Cette distance nous est

³⁵ ROTHKO Christopher. *Op.cit*, p. 40.

"They yield only what we put in [...] The paintings only 'work', they will only speak to our inner worlds, when we are open to their invitation or suggestion. Ultimately, to understand a Rothko is to understand what the painting helps us see in ourselves."

³⁶ *Ibid*, p. 210.

"Rothko painted the canvas initially with the white border and then painted over it with blacks and greys. The result, if one steps back, is a magnificent Black and Grey canvas without a white border – and our experience becomes entirely different from that of the others in the series. The borderless painting is expansive, pushing outward with a more forceful, more directly communicated energy. The other canvases offer an interaction one step removed, an energy that is observed as much as it is experienced."

déjà familière, on la reconnaît bien lorsqu'on regarde un film de Jean-Luc Godard ou assiste à une pièce de théâtre de Bertolt Brecht, et Rothko, grand admirateur du théâtre, fasciné depuis ses années de jeune artiste par la dualité apollinienne-dionysiaque proposée par Friedrich Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, nous met ici devant une œuvre pour que l'on la contemple à travers notre propre âme bipartite. La comparaison entre ses tableaux et le théâtre est d'abord proposée par l'artiste lui-même, qui depuis les années 1940 réitère son compromis avec les arts scéniques. En 1947, par exemple, il déclare : « je pense à mes tableaux comme des drames ; les formes dans les tableaux sont les interprètes. Ils sont nés de la nécessité [d'avoir] un groupe d'acteurs capables de jouer de manière dramatique sans embarras et d'interpréter des gestes sans honte. »³⁷ Ce sera donc en tant que *drame* que nous devons interagir avec sa peinture. Le fils de l'artiste s'attarde sur cette relation :

« D'abord, parce que [le drame] nous place définitivement dans le domaine humain. Les tableaux ne concernent pas la couleur ou la forme, le processus de peindre ou le processus d'observation, et ils ne concernent pas les idées abstraites. Les tableaux sont une scène pour les préoccupations humaines et le dialogue humain, car le drame, contrairement à la narration, implique intrinsèquement une interaction [...] Voir les tableaux en tant que drames nous fait sortir du domaine de la statique et détourne notre attention de la surface. Puisque de quels types de drames s'agit-il si ce ne sont pas des drames psychologiques ? Il n'y a pas d'acteurs tangibles sur cette scène, seulement des sentiments bruts, exprimés honnêtement et directement — parfois avec une puissance presque brutale et parfois avec plus de soin [...] Il n'y a pas de Rothko purement noir et blanc, pas plus, je le soupçonne, qu'il n'y a pas vraiment beaucoup de noir et blanc dans nos propres vies. »³⁸

³⁷ ROTHKO Mark. *Op.cit*, p. 104.

³⁸ ROTHKO Christopher. *Color, form and drama in Rothko: the color field paintings*, Chronicle Books, 2017, p. 6.

"First, because it places us definitively in the human realm. The paintings are not about color or form, the process of painting or the process of viewing, and they are not about abstract ideas. The paintings are a stage for human concerns and human dialogue, as drama, unlike narrative, inherently involves interaction [...] Seeing the paintings as dramas takes us out of the realm of the static and shifts our focus away from the surface. For what types of dramas are these if they are not psychological dramas? There are no tangible actors on this stage, just raw feelings, expressed honestly and directly – sometimes with an almost brutal power and sometimes more caressingly [...] There is no purely black and white Rothko, nor, i suspect, is there really much black and white in our own lives."

Les « Noir et Gris » cessent de nous fournir directement l'ardeur et la passion brute des pièces de la Chapelle ou des *Seagram Murals* en nous invitant en même temps à les trouver, en tant que spectateurs, par nos propres soins. Il s'agit certainement d'une tâche éprouvante qui dénote pourtant un optimisme féroce de la part de l'artiste, qui ne cesse de croire à la force de l'esprit humain.

Un dernier commentaire de Christopher Rothko sur la structure de ces toiles : « elles semblent représenter ces dichotomies fondamentales inhérentes à notre expérience du monde : la vie et la mort, l'homme et la femme, la raison et l'émotion, la réflexion et l'action, l'espoir et le désespoir. Peut-être pas toutes, peut-être différentes, mais ces peintures sont alimentées par la charge statique générée par des forces en opposition et en complémentarité. »³⁹ Le spectateur voit deux moitiés, dix-huit tableaux divisés en deux champs noir et gris, dix-sept contiennent cette tension grâce aux bordures blanches, un seul permet aux couleurs de s'étendre et de nous faire tomber à l'intérieur. Nous ne sommes pas devant l'esprit dual de l'artiste, mais devant le nôtre : il nous met devant notre propre dualité pour que l'on s'aperçoive que le noir et le gris et le blanc, tout ce que ces couleurs peuvent impliquer pour chacun d'entre nous, réside déjà en nous. Il nous montre encore une fois que la fin n'existe pas, ou, que si elle existe, elle implique nécessairement une non-fin, un nouveau commencement. Penser la fin implique donc penser à ce qui viendra *après* la fin, penser au *temps d'après*.

* * *

Au commencement, Dieu créa l'homme à son image et à sa ressemblance et le rendit maître de toutes les bêtes sauvages. C'est le sixième jour de la création du monde et Dieu vit ce qu'il avait fait et Dieu vit que cela était bon. Au septième jour, achevés le ciel et la terre et tout leur déploiement, Dieu se reposa de toute l'œuvre qu'il avait faite. Pour son film ultime,

³⁹ *Ibid*, p. 215.

"They appear to represent those core dichotomies inherent to our experience of the world: life and death, male and female, reason and emotion, reflection and action, hope and despair. Perhaps not all of these, perhaps different ones, but these paintings are fueled by means of the static charge generated by abutting forces both opposing and complementary."

tel un démiurge, Béla Tarr façonne son propre récit de création qui, comme contrepoint au sixième jour du texte biblique, commence par l'acte de rébellion d'un cheval intraitable. Comme un rappel à l'ouverture du *Nid Familial*, où un mémorable carton nous annonçait que l'on s'apprêtait à voir une « histoire vraie », *Le Cheval de Turin* commence aussi par un avertissement. Devant l'écran noir, on entend la voix d'un narrateur que l'on reconnaît : Mihály Ráday, la voix qui ouvrait et clôturait les épisodes de *Sátántangó*, revient pour nous raconter l'une des anecdotes les plus célèbres de l'histoire de la philosophie : l'effondrement de Friedrich Nietzsche.

L'authenticité de l'histoire, de toute évidence, est extrêmement douteuse, mais la crédibilité qui lui a été accordée par le biais de l'arbitraire naturel fit de cet événement mythique un modèle pour le drame de l'intellect humain. L'incident eut lieu le 3 janvier 1889 aux alentours de la piazza Carlo Alberto, au centre de Turin : ce jeudi matin, la promenade de Nietzsche est interrompue lorsqu'il aperçoit une agitation au milieu de la place, où un cocher en colère fouette violemment son cheval obstiné. S'ouvrant un chemin au sein du regroupement de riverains qui faisait cercle autour du charretier, le philosophe parvient devant la scène et enlace désespérément l'encolure de l'animal pour le sauver avant de s'effondrer en sanglots. Nietzsche ne recouvrera jamais ses esprits : après deux années de travail intense – pendant lesquelles il rédigea sept ouvrages et laissa de nombreux fragments et manuscrits inachevés – il ne peut écrire qu'une dizaine de lettres à des amis : il écrit à Cosima Wagner, à Jakob Burkhardt, à August Strindberg et à son fidèle Franz Overbeck. Ces lettres, connues aujourd'hui comme les « billets de la folie », qu'il signe parfois sous le nom de « Le Crucifié » ou de « Dyonisus », dégagent une fébrilité inquiétante. Préoccupé pour l'état de santé dont témoignaient les missives, Overbeck se rend à Turin une semaine plus tard pour le ramener en Allemagne, où il passera les dix dernières années de sa vie aux soins de sa mère et de sa sœur, mutique, écrasé par le poids de la folie. Voici tout ce que l'on sait de l'histoire turinoise, le prologue au dernier long-métrage du cinéaste hongrois.

Comme pour ses films précédents, Tarr est catégorique : il n'y a aucun sous-texte, aucun symbolisme dans son travail. Il tient à affirmer que *Le Cheval de Turin* n'est absolument pas un « film philosophique » et que l'anecdote de Nietzsche n'a été qu'un prétexte pour explorer le

sujet qui l'intéressait vraiment : que s'est-il passé avec le cheval ?⁴⁰ L'origine de ce questionnement remonte à une nouvelle que László Krasznahorkai écrit en 1979, intitulée *At latest in Turin (Legkésőbb Torinóban)* et publiée à peine en 2013 dans le recueil *The World Goes On (Megy a világ)*, où il s'interroge non seulement sur le sort de l'animal, mais aussi sur le désormais légendaire acte de compassion du philosophe. Même si le cinéaste nie toute interprétation « sophistiquée » et ne cesse de répéter que son intérêt portait uniquement sur le sort du cheval, nous sommes obligés de nous arrêter sur le fait que ceci n'est pas un cheval quelconque. Certes, les animaux jouent un rôle fondamental dans les films que Tarr réalise après sa rencontre avec Krasznahorkai – on pense aux chiens qui boivent des flaques d'eau avec Karrer dans *Damnation* ; aux vaches de la coopérative liquidée, aux chevaux échappés qui se baladent dans la place centrale du village, au chat martyrisé par Estike et au hibou qui surveille le sommeil des villageois dans *Sátántangó* ; à la baleine de Valuska dans *Les Harmonies Werckmeister* ; à l'étoile de renard portée par Henriette dans *L'homme de Londres* – eux aussi sont des personnages principaux, filmés de près et de loin pour que l'on observe leurs visages, mais pour ce film ultime le réalisateur s'intéresse particulièrement au *cheval sauvé par Nietzsche*.

Nous pouvons évoquer plusieurs anecdotes où un animal martyrisé par l'humain devient le centre d'une idée ou d'une pensée historique ou philosophique : on pense, par exemple, à l'épisode de Nicolas Malebranche avec une chienne enceinte, qu'il bat à coups de pied pour prouver que les animaux étaient incapables de sentir ; ou à une scène de *Crime et Châtiment* (1866) qui paraît une prémonition à la légende nietzschéenne : le rêve de Raskolnikov, où il se voit enfant, sanglotant, accroché à l'encolure d'un cheval qui vient d'être tué par son cocher car il ne voulait plus marcher. Une scène analogue à cette dernière aura lieu dans *Tango de Satan* lorsque le Docteur somnolent, ivre de pálinka, fait un rêve effroyable : « un cheval aux yeux exorbités se ruait vers lui et le chargeait, il le frappa à la tête avec une barre en fer qu'il tenait convulsivement et qu'il ne put s'arrêter de frapper qu'à la vue de la cervelle visqueuse qui sortait du crâne fracassé de l'animal. »⁴¹ Cependant, le choix de Tarr est clair : il ne veut

⁴⁰ Tarr mentionne ce fait dans presque toutes les interviews postérieures à la sortie du film, Cf., par exemple l'interview avec Benoît Thevenin in <http://www.laterna-magica.fr/blog/?p=13767>, consultée le 24/11/2020.

⁴¹ KRASZNAHORKAI László. *Tango de Satan*, p. 275.

pas nous montrer la vie d'un cheval anodin, mais le destin de celui pour lequel l'un des esprits les plus éblouissants du XIX^e siècle s'est éteint. Le poète Joël Vernet, dans son formidable article sur *Le Cheval de Turin*, nous dit à ce sujet :

« Qu'un philosophe, qui va ultérieurement sombrer dans la démence, se jette au cou d'un cheval battu, transforme ce dernier en un être vivant exceptionnel, c'est pour le moins inattendu. Le cheval est, plus que l'esclave de l'homme, son bouc émissaire permanent. Le philosophe, par ses sanglots, veut-il laver cet outrage de l'homme fait à l'animal, pour les siècles des siècles ? Pour cela il va lui donner sa folie, c'est-à-dire sa vie. Le philosophe, par ses larmes, devant nous, crie sa honte [...] On ne verra rien du tout, sinon quelques mots en bas de l'écran, les rares mots de ce film du silence, de ce silence poignant qui n'est pas un film, qui est plus qu'un film, nous offrant la plus élémentaire des vies qui soit. »⁴²

La pensée de Friedrich Nietzsche, qui nous accompagne dès le début de notre analyse, nous oblige dans ce dernier chapitre à trahir ouvertement la volonté du cinéaste et nous invite à nous aventurer dans le domaine si redouté des analyses « sophistiquées ». Commençons par la nouvelle de Krasznahorkai : bien qu'il pose directement la question sur le cheval (le petit prologue du film est d'ailleurs tiré mot par mot du premier paragraphe du texte), l'écrivain va au-delà de l'anecdote pour se centrer sur le drame de l'esprit humain. La véracité de l'histoire est, encore une fois, un prétexte : peu important les détails, ce qui est fondamental ce sont les « vérités universelles » qui jaillissent de l'épisode. L'auteur évoque alors l'incident de la piazza Carlo Alberto en parallèle à l'un des axes les plus importants de la philosophie nietzschéenne : l'antagonisme entre la vie et la morale. Dans les éclats lucides d'*Ecce homo* – rédigé justement durant les mois qui précédèrent son effondrement – Nietzsche parle des origines de cette lutte : il affirme que Zarathoustra, le millénaire prophète perse, fut le « premier immoraliste », le premier à avoir vu « dans la lutte du bien et du mal la vraie roue motrice du cours des choses – la transposition en métaphysique de la morale conçue comme force, cause, fin en soi, telle est son œuvre à lui [...] [Il] a suscité cette funeste erreur qu'est la morale : par conséquent, il doit être le premier à la reconnaître. »⁴³ Ce

⁴² VERNET Joël. *Un destin de bête, dans la maison perdue de la lande*, in *Nunc*, n° 29, p. 17.

⁴³ NIETZSCHE Friedrich. *Ecce homo*, « Pourquoi je suis un destin » § 3.
Italiques dans le texte.

nouveau Zarathoustra aura donc la tâche prométhéenne de montrer aux hommes la « philosophie de l'avenir », celle qui ouvre la voie à une vision non duale des valeurs, *par-delà bien et mal*.

La philosophie de Nietzsche, dit Krasznahorkai, nous confronte à un fait implacable : nous sommes obligés, sans le savoir, à vivre nos vies en accord aux lois morales, et puisque nous n'avons pas la possibilité de décider de les obéir ou non – car elles nous sont imposées et nous les obéissons même sans en être conscients – il n'y a donc aucun honneur à les suivre. L'épisode avec le cheval en est l'exemple parfait : l'acte suprême de compassion de l'infatigable combattant de la morale, le même acte qui le conduira éventuellement à la démence, s'impose sans que le philosophe puisse décider ou choisir comment agir. Troublé par cette découverte, par ce dévoilement, l'écrivain confesse : « je peux vivre ma vie en défiant [l'esprit de la loi morale], mais cela ne signifie pas que je sois libéré de son pouvoir mystérieux et absolument indomptable qui me lie à elle par des liens indissolubles [...] Je ne peux pas trouver la sortie du dilemme insoluble qui me place sans cesse au milieu d'un désir ardent de découvrir le sens de mon existence. Puisque, tout comme je fais partie de ce monde humain, je fais aussi partie de ce que, pour une raison inconnue, je ne cesse d'appeler la grande totalité. »⁴⁴ Immédiatement après *Par-delà bien et mal* (1886), Nietzsche écrit *La généalogie de la morale*, où il s'attarde sur ce sujet et retrace l'histoire des valeurs morales afin d'expliquer qu'il est impératif de les casser à coups de marteau pour penser enfin à une nouvelle « grande santé » :

« Nous avons besoin d'une *critique* des valeurs morales, *il faut commencer par mettre en question la valeur même de ces valeurs*, et cela suppose la connaissance des conditions et des circonstances de leur naissance, de leur développement, de leur modification (la morale comme conséquence, comme symptôme, comme masque, comme tartuferie, comme maladie, comme malentendu ; mais aussi la morale en tant que cause, remède, *stimulans*, entrave ou poison), bref, une connaissance telle qu'il n'en a pas existé jusqu'à présent et telle

⁴⁴ KRASZNAHORKAI László. *At least in Turin in The world goes on*, p. 22.

"I may live my life in defiance of [the spirit of moral law], but this does not mean I am free of its mysterious and truly unnamable power that binds me to it with indissoluble ties [...] I cannot find my way out of the insoluble dilemma that time and again situates me in the midst of a longing to discover the meaning of my existence. For just as I am part of this human world, I am also part of what, for some unknown reason, I keep calling a greater whole."

qu'on ne l'a même pas souhaitée. Car on a considéré la *valeur* de ces 'valeurs' comme donnée, comme réelle, comme au-delà de toute mise en question [...] Ce serait la faute de la morale si l'espèce humaine n'atteint jamais *le plus haut degré de puissance et de splendeur* auquel elle puisse prétendre ? De sorte que la morale serait le danger des dangers ? »⁴⁵

Indissociable de Friedrich Nietzsche, le cheval du film porte avec lui nécessairement les implications de ces lois et de ces valeurs. Cependant, notre propos n'est pas d'accorder à Tarr ou à Krasznahorkai une dévotion particulière à la pensée du philosophe – il n'y a d'ailleurs rien de moins nietzschéen que de se dire nietzschéen – mais de souligner le poids de ce prologue et de comprendre que même si le film porte sur la quotidienneté monotone d'un homme, d'une femme et d'un cheval, nous ne pouvons pas – c'est désormais impossible – ne pas concevoir le cheval nietzschéen comme un flambeau de la grande totalité que nous habitons. Lorsque le cheval arrive à l'écurie son esclavage se termine. Dorénavant, le cheval de Tarr – sans tomber dans les analogies redoutables – cesse d'être seulement un cheval : il incarne d'ores et déjà le drame humain et le summum de la pensée d'un des plus beaux et généreux esprits du XIX^e siècle. En faisant partie de cette grande totalité qui nous place, malgré tout type d'effort individuel, dans un milieu qui nous impose un certain rapport avec autrui, cet animal représente – même contre la volonté du cinéaste – les lois morales dont parle Krasznahorkai. C'est donc en cela que ce cheval est différent des autres : cette bête de somme, l'unique moyen de transport, communication et revenu de ces deux personnes, cesse de bouger puisque maintenant il doit mener avec lui un fardeau plus important encore : le crépuscule de la vie de Friedrich Nietzsche.

Conscient de l'impossibilité, de l'inanité d'établir si Nietzsche a raison ou non, si en effet il y a une incompatibilité entre la vie humaine et la morale, l'écrivain se pose la question fondamentale : comment agir ? Dans sa propre version du pari de Pascal, Krasznahorkai nous propose de nous comporter toujours, comme le philosophe, avec compassion : « ainsi, nous attendons, sans rien savoir, et nous nous contentons de regarder tandis que, de mille directions, nos frères humains s'approchent lentement de nous ; nous n'envoyons aucun message, nous nous contentons de regarder, et nous gardons un silence débordant de

⁴⁵ NIETZSCHE Friedrich. *La généalogie de la morale*, « avant-propos » § 6.
Italiques dans le texte.

compassion. Nous pensons que cette compassion qui règne chez nous est appropriée en tant que telle, et qu'elle le serait aussi chez ceux qui s'approchent, même si ce n'est pas le cas aujourd'hui, ce le sera demain... ou dans dix... ou dans trente ans. Au plus tard, à Turin. »⁴⁶

La narration du drame turinois et l'évocation du destin inconnu du cheval nous mènent immédiatement au plan inaugural : un travelling latéral, de droite à gauche, qui nous présente le cheval et le cocher en question. La musique lancinante de Mihály Víg, l'unique composition qu'il a fait pour ce film et qui reviendra sans cesse avec le passage des jours, est le seul accompagnement du plan : on n'entend ni les cris du cocher, ni le sifflement du vent, ni les bruits de la charrette. Rien ne peut nous distraire de cette image : un cheval qui se bat contre le temps agreste de la lande et tire avec lui le poids de l'être humain. La caméra, tout d'abord placée devant la voiture, recule lentement pour nous montrer les deux personnages en contre-plongée tandis qu'ils avancent contre les rafales et la poussière. La tête de la bête de somme envahit progressivement le cadre et pendant quelques secondes nous ne verrons que sa silhouette contre le ciel [fig. 4.1]. Dans le va-et-vient habituel de Tarr, comme si elle planait au-dessus le sol, la caméra s'éloigne et se déplace vers la droite pour nous montrer la charrette et le charretier – on ressent le vent glacé qui fouette le visage de cet homme qui peut à peine bouger – avant de cerner de nouveau la tête de l'animal pendant vingt secondes et reprendre son mouvement. Comme d'habitude, le cinéaste prend son temps : durant un peu plus de quatre minutes nous admirons le corps de cet animal, nous observons l'épaisseur de son pelage et la robustesse de ses pattes, nous ressentons sa force et son énergie, toute sa *puissance et splendeur*. On s'éloigne légèrement pour mieux constater son pas inépuisable avant de voir au fond, derrière nos personnages, un petit soleil au milieu de la grisaille qui semble avoir perdu toute sa chaleur. Alors que la musique s'estompe, on entend le bruit du vent, de la charrette délabrée et des pas du cheval ; ils sont arrivés, la fin peut commencer.

⁴⁶ KRASZNAHORKAI László. *At latest in Turin* in *The world goes on*, p. 24.

"And so here we wait, knowing nothing, and we merely look on while, from a thousand directions, our fellow humans are slowly nearing us; we send no messages, only look on, and maintain a silence full of compassion. We believe that this compassion inside us is appropriate as such, and that it would be appropriate, too, in those who are approaching, even if it is not so today, it will be so tomorrow... or in ten... or in thirty years.
At the latest, in Turin."



Fig. 4.1. Le cheval rebelle – *Le Cheval de Turin*.

Comme les autres films de Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* a souvent été catalogué comme un film sur la désolation, un film pessimiste qui barre tout type d'espoir : Émile Breton, par exemple, dans un article qui porte comme sous-titre « la longue marche vers le désespoir absolu », affirme que l'on peut « prendre ce film comme un adieu au monde. Un cinéma asphyxié. Au contraire du *Nid familial*, il n'y a pas, même dans un improbable avenir, d'aube à attendre au-delà de cette plaine battue de vents hurlants, où le jour se lève pâle sur la ferme de laquelle une jeune femme sort chaque matin pour aller tirer l'eau d'un puits qui ne tardera pas à tarir »⁴⁷ ; Lucie Wright et Émeric de Lastens décriront le film comme une « miniature apocalyptique répétant le même cycle journalier d'un labeur dérisoire, où c'est le cosmos lui-même qui semble s'épuiser, et se résorber drastiquement autour des trois derniers êtres »⁴⁸ ; enfin Nicolas Azalbert, pour les *Cahiers du cinéma*, déclare sentencieusement :

« Nietzsche n'écrivit plus après sa rencontre avec l'animal et Béla Tarr annonça lors de la conférence du film à Berlin qu'il ne filmerait plus. En se substituant au philosophe de la mort de Dieu et de l'éternel retour, Béla Tarr cherche à se présenter comme cinéaste philosophe. Il reprend ces deux concepts à son compte pour en faire des passions tristes et répressives, quand ils étaient pour Nietzsche des passions joyeuses et libératrices. La photographie grise du film, le mutisme et l'accablement du père et de sa fille abandonnés dans une no man's land, le vent qui ne cesse de souffler sont ici les signes de l'absence du divin [...] Le film de Béla Tarr ne représente que l'accoutumance à la répétition en prônant la souffrance et la tristesse comme valeurs [...] Que certains crient au chef-d'œuvre devant

⁴⁷ BRETON Émile. *Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir : du Nid Familial au Cheval de Turin, la longue marche vers le désespoir absolu* in *Vertigo*, n° 41, p. 97.

⁴⁸ WRIGHT Lucie ; LASTENS Émeric DE. *ECCE HOMINES. La pesanteur et la grâce selon Béla Tarr* in *Vertigo* n° 41, p. 95.

cette théâtralisation de la misère ne fait que prouver que l'entreprise de falsification a bien fonctionné. »⁴⁹

À proprement parler, Béla Tarr ne reprend aucun concept nietzschéen : l'idée de l'éternel retour, par exemple, n'appartient pas plus à Nietzsche qu'au Bouddha Siddhārtha ou à Pythagore. Nous parlons des conceptions qui existent depuis la nuit des temps : lorsque Nietzsche parle *der Ewige-Wiederkunfts-Gedanke*, on entend Shakyamuni parler de *Samsāra* ou les pythagoriciens de *μετεμψύχωσις*. Si on lit avec attention l'œuvre du philosophe allemand on trouve une pléiade de références à ce sujet. Dans *Ecce homo*, par exemple, lorsqu'il fait une récapitulation du personnage de Zarathoustra et de l'origine de la pensée de l'éternel retour, Nietzsche affirme : « pour peu que l'on conserve un grain de superstition, on ne saurait qu'à grande peine repousser la conviction de n'être qu'une incarnation, un porte-voix, le médium de forces supérieures. »⁵⁰ Dans *Le Cheval de Turin*, Tarr nous montre sa propre pensée, une pensée qui a trouvé un contrepoint, comme nous avons vu, dans l'œuvre littéraire de László Krasznahorkai, mais c'est fondamentalement une pensée qui a toujours hanté les esprits humains. Lui aussi est un porte-voix, et penser qu'un réalisateur qui s'occupe de questions « philosophiques » se veut immédiatement un « cinéaste philosophe » nous oblige à nous demander ce qu'un réalisateur qui chercherait à se présenter comme « cinéaste », tout court, pourrait arriver à prétendre. Cela veut-il dire que les préoccupations philosophiques – préoccupations qui étant philosophiques ne sont qu'essentiellement *humaines* – sont-elles exclues du domaine du cinéma ? On se demande tout de même pourquoi une soi-disant « absence du divin », qui apparemment nous serait signalée par « le vent qui ne cesse de souffler », serait représentative des « passions tristes et répressives » si l'idée de la mort de dieu cherche précisément, entre autres, à abolir cette conception négative devant l'absence du divin ? Cela va de même pour la représentation de la souffrance et de la tristesse. Dans *Le Cheval de Turin*, la souffrance et la tristesse ne sont pas des valeurs positives ou négatives, souhaitées ou rejetées. Elles ne sont pas traitées d'un point de vue romantique non plus, mais comme une partie intégrante de la vie. C'est précisément pour sublimer ces passions que Tarr

⁴⁹ AZALBERT Nicolas. *Note sur Le Cheval de Turin* in *Cahiers du cinéma* n° 673, décembre 2011, p. 38.

⁵⁰ NIETZSCHE Friedrich. *Ecce homo*, « Ainsi parlait Zarathoustra » § 3.

nous les montre, car, comme Nietzsche l'a déjà signalé, « la vérité est laide : nous avons l'art afin que la vérité ne nous tue pas. »⁵¹

Or, si Tarr ne se présente pas comme « cinéaste philosophe », comment expliquer cette ressemblance entre ses films et les concepts nietzschéens ? Un mot à propos de l'inspiration s'avère nécessaire ici. Toujours dans *Ecce homo*, Nietzsche nous dit : « tout se passe en l'absence de toute volonté délibérée, mais comme dans un tourbillon de sentiments de liberté, d'indétermination, de puissance, de divinité... »⁵² Sensible au cosmos, à la nature, aux lois invisibles qui gouvernent le monde, le réalisateur, emporté par ce « tourbillon de sentiments », trouve, à travers ses films, sa propre façon de transmettre l'idée toujours existante de l'éternel retour, toujours du point de vue de l'affirmation de la vie. Pour certains spectateurs du cinéma de Béla Tarr, cela peut représenter une contradiction, car, comment peut-on parler d'affirmation si ces images nous montrent la fin de la vie ? Cet apparent paradoxe a déjà été abordé par Nietzsche : « le problème psychologique que pose le personnage de Zarathoustra est de savoir comment celui qui, à un degré inouï, dit non, *fait* non, à tout ce à quoi l'on a toujours dit oui jusqu'alors, peut être en même temps le contraire d'un esprit négateur ; comment l'esprit qui porte le destin le plus lourd, une tâche qui est une vraie fatalité, peut malgré tout être le plus léger, le plus aérien [...] comment celui qui a pensé 'la pensée la plus abyssale' n'y trouve pourtant pas d'arguments contre l'existence, ni même contre son retour éternel, – mais bien au contraire, y trouve une raison de plus d'être lui-même le *oui* éternel à toutes choses. »⁵³ Tarr et Krasznahorkai, héritiers de Zarathoustra, ne font que creuser dans les mêmes sillons labourés depuis toujours par la pensée humaine. La marche de leurs personnages – Macbeth, Futaki, Estike, Valuska, Ohlsdorfer – nous ramène ici, à la « grande totalité ». La « désolation » et la « catastrophe », dont nous avons déjà tant entendu parler, sont toujours vaincues par elles-mêmes, le nihilisme « vaincu par lui-même », pour utiliser la formule de Deleuze. Ces catégories, que l'on attribue sans cesse à ce cinéma et qui au premier regard pourraient paraître évidentes, sont renversées par le cinéaste.

⁵¹ NIETZSCHE Friedrich. *Fragments posthumes (début 1888 – début janvier 1889)* § 16 [40], 6. Italiques dans le texte.

⁵² NIETZSCHE Friedrich. *Ecce homo*, « Ainsi parlait Zarathoustra » § 3.

⁵³ *Ibid*, § 6. Italiques dans le texte.

C'est en cela que consiste précisément la transmutation des valeurs : en donner une nouvelle signification à la vie, une volonté créatrice qui transgresse et réinvente à partir des valeurs préétablies. Nous pourrions, par exemple, par l'analyse de la pensée de Friedrich Nietzsche – son sacrifice est, malgré tout, à l'origine de ce film – avoir une meilleure compréhension de l'apparent « pessimisme » de ces films.

Notre chemin, ce parcours au cours duquel nous avons voulu étudier et montrer l'œuvre de Tarr-Hranitzky comme une *évolution*, pourrait, si le lecteur nous permet une dernière comparaison « sophistiquée », avoir un point en commun avec ce que Nietzsche appelle « les trois métamorphoses ». Afin de mieux saisir le *Oui* qui émane de la « misère », le philosophe ouvre son *Zarathoustra* avec une définition des différentes étapes que doit traverser l'esprit humain : « de l'esprit, c'est trois métamorphoses que je vous nomme : comment l'esprit devient chameau, et lion le chameau et, pour finir, enfant le lion. »⁵⁴ Il nous explique que le chameau est l'acceptation de l'existence, l'enthousiasme, le contraire de la rébel(lion). C'est l'animal robuste et patient, la bête de somme qui porte au désert le poids des valeurs établies : les fardeaux de l'éducation, de la morale et de la culture : « tout cela, qui est le plus pesant, sur lui le prend l'esprit aux reins solides ; de même que le chameau, sitôt chargé, vers le désert se presse, ainsi vers son désert se presse l'esprit. Mais dans le plus solitaire désert advient la deuxième métamorphose : c'est lion ici que devient l'esprit. De liberté il se veut faire butin et dans son propre désert être son maître. »⁵⁵ Ce lion, esprit rebelle et destructeur d'idéologies d'autrefois, mène la critique nietzschéenne de toutes les valeurs. Il est le passage du « tu-dois » au « je veux » : « son dernier maître il cherche là ; de lui il se veut faire l'ennemi, et de son dernier dieu ; pour être le vainqueur, avec le grand dragon il veut lutter. Quel est le grand dragon que l'esprit ne veut plus nommer maître ni dieu ? 'Tu-dois', ainsi se nomme le grand dragon. Mais c'est 'Je veux' que dit l'esprit du lion. »⁵⁶ Que signifie donc le « Je veux » du lion ? Est-ce cri de l'âme du lion opposé au « Tu-dois » ? Vouloir, ça veut dire avec toutes les conséquences. Le vrai vouloir est une rupture avec l'imposition du « Tu-dois », c'est le moment où l'esprit casse les statues des idoles et

⁵⁴ NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Des trois métamorphoses ».

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

marche par-dessus les valeurs établies pour devenir étranger aux normes qui précédaient son existence. Pourtant, cette opposition ne suffit pas pour créer quelque chose de nouveau, le lion est encore au désert : « créer des valeurs neuves, le lion lui-même encore ne le peut, mais se créer liberté pour de nouveau créer, cela le peut, – cela le peut la force léonine. »⁵⁷ C'est alors dans la figure de l'enfant que Nietzsche trouve le véhicule pour transmuter les valeurs : il est « innocence et un oubli, un saint dire Oui. » Le lion, bien qu'esprit de la libération, reste encore dans la négation. Pour arriver à faire ce qu'il « veut » il est obligé de nier ce que lui est imposé, le ressentiment demeure encore en lui, il ne peut pas oublier car il a encore de l'amertume dans son cœur. L'enfant à son tour est doté de l'oubli, « Nietzsche propose l'image de l'oubli comme une libération [...] Oublier ça veut dire ne pas se laisser déterminer par le passé en termes de haine, de rancunes ou de plaintes. »⁵⁸ Le chameau est soumis aux règles, porteur de la souffrance et de tout ce qui nous est imposé : la langue, les coutumes, les devoirs, la tristesse, la joie. Le lion est notre capacité de dire non. Même au risque de la solitude, il marche dans le désert en cherchant ce qu'il est, il veut sortir de la caverne, le non au service de l'affirmation. L'enfant est maintenant la possibilité de créer, d'être quelque chose de différent de ce qu'on nous a obligé. Sans devenir une opposition, il ouvre la porte à un futur à l'écart de la négation du passé. Il est la joie et la douleur de dire Oui.

Dans la présentation inaugurale du Colloque de Royaumont de 1964, événement qui changea définitivement la façon de comprendre l'œuvre de Nietzsche, Martial Gueroult s'interroge sur cette triple transformation et se demande si le philosophe y voyait peut-être sa propre conception de l'histoire de l'humanité. C'est possible aussi, affirme Gueroult, qu'il s'agisse plutôt d'une histoire qui commence à peine et qui s'achève avec le *Übermensch*, ou encore une structure des expériences et des concepts qui traversent toute sa philosophie. Très probablement, il s'agit là de tout à la fois. Les transformations de l'esprit, le premier discours de Zarathoustra, sera la fondation de toute son œuvre à venir, on y voit l'essence du projet qui cherche à abolir toutes les valeurs, qui veut lutter contre le dragon « Tu dois », et l'on découvre également comment, après toute la souffrance de l'esprit aux reins solides et la rage

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ ZULETA Estanislao. *Comentarios a Así hablaba Zaratustra de F. Nietzsche*, p. 45.
"Nietzsche propone la imagen del olvido como la de una liberación [...] Olvidar es no dejarse determinar por el pasado en términos de odio, de reclamo, de queja."

du lion « Je veux », la joie se trouve dans la simplicité du saint dire Oui de l'enfant, celui qui recommence le jeu. Gueroult termine son intervention avec une affirmation qui s'adapte parfaitement à l'œuvre de Tarr : « nous devons penser au destin final de la philosophie de Nietzsche : cette philosophie, avec toute sa puissance de destruction, reste toute entière tendue jusqu'au dernier moment vers cet idéal d'affirmation, de joie, presque de béatitude. »⁵⁹ Dans le premier des deux ouvrages qu'il dédie au philosophe allemand, Gilles Deleuze explique que le triomphe du nihilisme est la culmination d'un processus de plusieurs étapes qui forment à la fois les grandes découvertes de la psychologie nietzschéenne : le ressentiment (c'est ta faute), la mauvaise conscience (c'est ma faute), l'idéal ascétique (volonté de néant), la mort de Dieu et le dernier homme (l'homme qui veut périr)⁶⁰. On pourrait par exemple parler de *Damnation* comme le milieu où l'on trouve toutes ces étapes réunies, toujours à l'ombre de l'idée cosmique de l'éternel retour. Les individus de ce film succombent au ressentiment comme des êtres qui ne tolèrent le réel que sous réserve d'innombrables modifications, en suivant ainsi le chemin vers le triomphe nihiliste comme un troupeau sans berger : « je n'ose même pas espérer que mon destin soit d'évoluer », dit Karrer au patron du bistrot. C'est la naissance du Dernier Homme, celui qui dit, comme la chanson obstinée du film : tout est vain, plutôt s'éteindre passivement. La pluie infatigable crée l'illusion de vivre toujours au même instant : la promenade de Karrer dans la dernière séquence pourrait tout à fait faire partie du même paysage qu'il contemple dans la scène d'ouverture. « Au-delà du dernier homme, il y a donc encore l'homme qui veut périr. Et à ce point d'achèvement du nihilisme, tout est prêt — prêt pour une *transmutation*. »⁶¹

Ce ne serait pas trop forcer l'interprétation de l'œuvre de Tarr si l'on dit que son processus créatif – analogue aux transformations de Zarathoustra, chameau, lion et enfant – voit dans l'art la force pour dépasser le nihilisme du monde. L'équilibre entre le Dionysiaque et l'Apollinien – qui a tant inspiré l'œuvre de Mark Rothko – était le noyau de la tragédie grecque, impossible de les séparer, et tout comme le théâtre hellénique, le cinéma de Tarr naît de l'élan vital pour affirmer la vie et de la rage qui veut tout détruire. Il n'y a pas de belle

⁵⁹ GUEROULT Martial. *Cahiers de Royaumont. Nietzsche*, p. 10.

⁶⁰ Cf. DELEUZE Gilles. *Nietzsche*, pp. 28-32.

⁶¹ *Ibid*, p. 32.
Italiques dans le texte.

surface sans une profondeur effrayante : tout ce qui apparaît comme résolument négatif et destructeur dans l'œuvre de Tarr doit être vu à partir et en fonction d'une affirmation essentielle. Ce qui est important, au-delà de l'idée de trouver le moment où ont lieu les transformations de l'esprit, c'est de nous rendre compte que dans l'économie interne de la pensée les trois figures ont la même importance, s'entremêlant comme les racines des grands acacias. On ne peut pas comprendre le chameau, le lion ou l'enfant séparément, mais uniquement dans la mesure où chaque transformation se complémente et s'oppose. Voici le commencement de ce que l'on appelle un film sur la fin de la vie, qui s'articule à partir d'une répétition sans fin. Un monde qui se termine tous les jours pour recommencer tous les jours. Une affirmation de la fin ? Vu que nous sommes obligés de recommencer et de répéter sans cesse une vie qu'il faudra vivre encore une fois et encore d'innombrables fois, affirmer la fin devient plus que nécessaire.

Les histoires de Tarr et Krasznahorkai nous suggèrent par conséquent qu'il est inutile de craindre la fin. Analysons, pour mieux comprendre cela, les sources qui ont inspiré le scénario du *Cheval de Turin* : à part *At latest in Turin (Legkésőbb Torinóban)*, qui sert de base et de point de départ du film, Tarr et Krasznahorkai « utilisent » également les nouvelles *The world goes on (Megy a világ előre)* et *Journey in a place without blessings (Járás egy áldás nélküli térben)*, toutes les trois du même recueil, ainsi que *La venue d'Isaïe*, préambule au roman *Guerre et Guerre* (1999). On ne peut donc pas parler ici d'*adaptation* comme dans le cas de *Macbeth*, des *Harmonies Werckmeister* ou de *L'homme de Londres*, ni de *traduction* comme dans *Sátántangó*. Nous sommes dans un milieu différent, où le réalisateur prend une œuvre littéraire, dans ce cas quatre nouvelles, pour créer un monde et une histoire fondés sur les aspects de la vie qui y sont développés.

The world goes on, écrite en 2001, narre les conséquences d'une catastrophe : les attentats du 11 septembre 2001 à New York. Comme c'est habituel chez Krasznahorkai, nous rentrons dans une méditation menée par une seule et longue phrase de quatre pages pendant laquelle l'auteur nous annonce non seulement la fin d'une époque, mais aussi, ce qui est encore plus important, un nouveau commencement. Cette réflexion autour de la tragédie du World Trade Center examine la tendance humaine à chercher des réponses, une tendance qui nous empêche d'identifier le moment où se produisent les changements historiques. L'écrivain

nous fait remonter à ce mardi matin qui a bousculé l'ordre social et politique du monde, il nous ramène à ce jour indélébile qui changea le cours de l'histoire du XXI^e siècle. Nous nous souvenons avec précision où nous étions au moment où nous avons appris que le cœur de l'empire américain venait d'être atteint, nous avons regardé les vidéos en boucle du moment où la tour sud et puis la tour nord se sont effondrées laissant derrière un gigantesque nuage de poussière et de débris qui a immédiatement envahi l'île de Manhattan. Le fonctionnement incompréhensible de l'inexorable modalité du hasard, nous dit le narrateur, nous pousse à essayer de comprendre une situation qui, loin de devoir être comprise, nous frappe, comme les lois morales qui gouvernent nos vies, sans que l'on s'en rende compte : « tout ce que nous avons pu, pouvons et pourrons savoir, ce ne sont que les conséquences d'un hasard inéluctable [...] la chose que nous, les humains, insistons sans cesse et toujours pour appeler le nouveau, l'inédit, même si l'on ne peut certainement pas l'appeler nouveau ou inédit, a été ici depuis la création du monde [...] de sorte que nous n'avons été et ne sommes capables de reconnaître son arrivée qu'après coup, rétrospectivement ; elle est déjà là au moment où nous réalisons qu'elle est arrivée à nouveau, nous trouvant toujours déboussolés ». ⁶² Alors que nous faisons un effort pour assimiler les images qui passaient sans cesse devant nous, le monde était *déjà* transformé, en question de quelques minutes la vie telle que nous la connaissions n'existait plus, elle nous avait été ôtée :

« ... ce qui s'est réellement passé ne peut être compris, ce qui d'ailleurs n'est pas étonnant [...] sans exception cela signale toujours que nous sommes entrés dans une nouvelle ère, cela signale la fin de l'ancienne, et le début de la nouvelle, et personne ne nous avait 'consulté' à ce sujet, non, nous n'avions même pas remarqué quand tout cela s'était passé, les mots 'tournant' et 'aube d'une nouvelle ère' étaient à peine sortis de notre bouche quand précisément le caractère critique et limité dans le temps d'un tournant et d'une aube a été rendu ridicule lorsque nous avons réalisé que nous vivions tout à coup dans un monde nouveau, que nous étions entrés dans une ère radicalement nouvelle, et que nous n'en

⁶² KRASZNAHORKAI László. *The world goes on in The world goes on*, p. 25.

"all we have ever been able, are able, and will ever be able to know are the consequences of ineluctable chance [...] the thing that we humans forever and repeatedly insist on calling the new, the unprecedented, even though it surely cannot be called new or unprecedented, after all it has been here ever since the creation of the world [...] so that we were and are only able to recognize its arrival after the fact, retrospectively; it is already here by the time we realize that it has arrived again, always finding us unprepared..."

compréhensions rien, parce que tout ce que nous avions était obsolète, y compris nos réflexes conditionnés, nos tentatives de comprendre la nature d'un processus, comment 'tout cela' s'était 'par conséquent' déroulé d'ici à là, tout était aussi obsolète que notre conviction de nous appuyer sur l'expérience, sur une rationalité sobre, de nous appuyer sur elle alors que nous enquêtons sur les causes et les preuves que cela nous était vraiment arrivé... »⁶³

Que peut-on faire devant une telle révélation, devant une telle *apocalypse* ? Puisqu'en effet nous avons tout perdu, il nous faut maintenant faire face à un nouveau commencement, nous sommes donc obligés de prendre tout ce qui nous reste pour recommencer ce nouveau monde, cette nouvelle ère. C'est donc le moment d'une réinvention, de récapituler et de faire tout le nécessaire pour vivre avec ce qui vient d'arriver. Le narrateur nous parle, par exemple, du besoin de trouver un nouveau langage : « je savais que sans un langage tout neuf, il était impossible de comprendre cette ère toute neuve dans laquelle, comme tout le monde, je me suis soudainement retrouvé ».⁶⁴ Ainsi, loin de tomber dans le désespoir, on attend, comme Ohlsdorfer et sa fille, devant la fenêtre : « j'étais encore assis là », continue le narrateur, « engourdi, près de la fenêtre, alors qu'à l'extérieur ces deux Tours ne cessaient de tomber et de tomber et de tomber [...] J'étais assis là, fixant l'extérieur et alors que l'obscurité totale remplissait la pièce, une seule chose était complètement certaine : cela s'était déchainé, cela se refermait, c'était déjà là. »⁶⁵ À quoi fait référence cette dernière phrase ? Qu'est-ce qui se

⁶³ *Ibid*, p. 26.

"...what has actually happened cannot be comprehended [...] without exception always signals that we have entered a new era, it signals the end of the old, and the beginning of the new, and nobody had 'consulted us' about this, no, we hadn't even noticed when all this had been happening, the words 'turning point' and 'dawn of a new era' were hardly out of our mouths when precisely this critical, time-bound nature of a turning point and a dawn was rendered ludicrous as we realized that all of a sudden we were living in a new world, had entered a radically new era, and we understood none of it, because everything we had was obsolete, including our conditioned reflexes, our attempts to understand the nature of a process, how 'all of this' had 'consequently' proceeded from there to here, everything was as obsolete as our conviction to rely on experience, on sober rationality, to lean on them as we investigated causes and evidence that this had truly happened to us..."

⁶⁴ *Ibid*, p. 27.

"I knew that without a brand-new language it was impossible to understand this brand-new era in which, along with everyone else, I suddenly found myself"

⁶⁵ *Ibid*, p. 28.

"I still sat there, numb, by the window, as outside those two Towers kept falling and falling and falling [...] I sat there staring at the outside and as complete darkness filled the room only one thing was completely certain: it had broken loose, it was closing in, it was already here."

déchainait et se refermait, qu'est-ce qui était « là » ? Dès la première phrase de la nouvelle on nous parle de « ça », de cette chose contenue mais qui précisément s'était libérée par la catastrophe du 11 septembre. Krasznahorkai fait référence, bien entendu, au XXI^e siècle : tout comme en 1914 il a suffi de deux coups de pistolet d'un anarchiste suicidaire pour déclencher la Première Guerre Mondiale et le début du XX^e siècle, quatre-vingt-sept ans plus tard 19 suicidaires ont marqué le début de la Guerre contre la Terreur et par conséquent la naissance d'une nouvelle ère. Le XXI^e siècle était « là » : né de la catastrophe, il n'a pas tardé à modifier non seulement tout notre quotidien mais aussi la notion de ce qu'impliquait une guerre : pour la première fois nous avons témoigné une guerre qui s'est tenue non contre une entité ou une nation mais contre un *mode d'action* ; qui a imposé des états d'exception permanents et a justifié les guerres préventives. Nous avons dû par conséquent apprendre et nous habituer à un tout nouveau langage qui s'est instauré avec la mise en place d'un tout nouvel échiquier politique.

Sur l'expression « War on Terrorism », par exemple, le professeur Richard Jackson nous écrit :

« La 'Guerre contre le Terrorisme' est à la fois un ensemble de pratiques réelles – guerres, opérations secrètes, agences et institutions – et une série de suppositions, croyances, justifications et récits qui les accompagnent – c'est un langage ou un discours entier [...] La *pratique* de la lutte contre le terrorisme est fondée sur et déterminée par le *langage* de la lutte contre le terrorisme. Le langage de l'anti-terrorisme intègre une série de suppositions, de croyances et de connaissances sur la nature du terrorisme et des terroristes. Ces croyances déterminent ensuite quels types de pratiques antiterroristes sont raisonnables ou déraisonnables, appropriées ou inappropriées : si l'on suppose que les terroristes sont fondamentalement mauvais, par exemple, alors les éradiquer semble approprié et négocier avec eux absurde. La pratique réelle du contre-terrorisme concrétise le langage de la lutte contre le terrorisme – en effet, elle transforme les mots initiaux en réalité. En d'autres

termes, le langage et la pratique sont inextricablement liés ; ils se renforcent mutuellement ; ensemble, ils co-constituent la réalité sociale et politique. »⁶⁶

Comme l'écrivain l'a bien prédit, au contraire d'entraîner la fin, l'apocalypse nous impose, dans ce cas à travers ce nouveau langage, un nouveau monde. Dans son éclairant entretien avec Mauro Javier Cárdenas, Krasznahorkai nous parle du *Cheval de Turin* et de ce qu'il comprend lorsqu'il parle de « jugement » ou de « fin », de cette fin qui, comme nous venons de voir, nous saisit toujours à rebours sans que l'on puisse jamais la percevoir dans l'immédiat : « il y a ce grand espace, il y a un grand monde créé [...] et vous êtes maintenant absolument seul, et le dernier jugement viendra, pas demain, le dernier jugement était hier, et vous vivez maintenant après le dernier jugement, dans votre dernier jugement. »⁶⁷ Cela nous permet de réitérer une idée énoncée lorsqu'on parlait des prophètes : le prophète est celui qui voit et communique le présent, ce qui arrive et continue d'arriver, il est celui qui a enlevé le voile. On revient au grand Alföld, au temps d'après, à un monde où le dernier jugement a déjà eu lieu mais, comme nous dit le narrateur de *The world goes on*, les personnages ne les savent pas encore et puisqu'ils ne le savent pas ils pensent que le monde continue comme si rien n'était arrivé. Cette situation, cet aveuglement des personnages de Tarr, n'est certainement pas unique au *Cheval de Turin*, nous avons déjà vu dans *Sátántangó* que les habitants de la

⁶⁶ JACKSON Richard. *Writing the war on terrorism: Language, politics and counter-terrorism*. Manchester University Press, 2005, p. 8.

"The 'war on terrorism' is simultaneously a set of actual practices – wars, covert operations, agencies and institutions – and an accompanying series of assumptions, beliefs, justifications and narratives - it is an entire language or discourse [...] The *practice* of counter-terrorism is predicated on and determined by the *language* of counter-terrorism. The language of counter-terrorism incorporates a series of assumptions, beliefs and knowledge about the nature of terrorism and terrorists. These beliefs then determine what kinds of counter-terrorism practices are reasonable or unreasonable, appropriate or inappropriate: if terrorists are assumed to be inherently evil, for example, then eradicating them appears apposite while negotiating with them absurd. The actual practice of counter-terrorism gives concrete expression to the language of counter-terrorism – in effect, it turns the initial words into reality. Language and practice, in other words, are inextricably linked; they mutually reinforce each other; together they co-constitute social and political reality."
Italiques dans le texte.

⁶⁷ CÁRDENAS Mauro Javier. *Conversations with László Krasznahorkai in Music and Literature*, n° 2, december 2013. <https://www.musicandliterature.org/features/2013/12/11/a-conversation-with-lszl-krasznahorkai>
"There is this big space, there is a big created world [...] and you are now absolutely alone, and the last judgment will come, not tomorrow, the last judgment was yesterday, and you are living now after the last judgment, in your last judgment."

ferme, obnubilés par la présence d'Irimiás, étaient incapables de voir le nouveau monde qui s'ouvrait devant eux. L'Insensé de Nietzsche, après avoir dévoilé la mort de Dieu aux mains des hommes, s'aperçoit qu'il est encore trop tôt pour que sa nouvelle soit bien comprise et nous explique cette impossibilité de constater ce qui est devant nous, une impossibilité qui paraît inhérente à l'être humain : « j'arrive trop tôt, mon temps n'est pas encore venu. Ce formidable événement est encore en marche et voyage – il n'est pas encore parvenu aux oreilles des hommes. Il faut du temps à la foudre et au tonnerre, il faut du temps à la lumière des astres, il faut du temps aux actions, après leur accomplissement pour être vus et entendus. »⁶⁸ Malgré tout, même après un tel événement, le monde continue. Il nous faut donc du temps, et c'est précisément cela que nous offre Béla Tarr, un temps pour méditer l'existence et voir enfin la foudre et le tonnerre.

Le voile du présent

Après la séquence d'ouverture qui nous introduisait au vieux charretier et son cheval dans leur combat contre les éléments pour rentrer à la maison, la première journée commence. Nous voici au début du premier jour – le premier de six – dans la vie d'Ohlsdorfer et sa fille, deux êtres qui habitent la campagne profonde et pour qui cheval est le seul moyen de subsistance. Nous suivrons leur quotidien, nous assisterons à la répétition des tâches journalières – manger, s'habiller, quérir de l'eau, dormir – et nous verrons comment, au fil des jours, la vie s'éteint. Durant la nuit du premier jour le père remarque un silence étrange : les insectes foreurs ont disparu, il n'entend plus le grattage des xylophages contre le bois de la maison qui l'accompagnait depuis plus d'un demi-siècle. Le deuxième jour le cheval refuse de tirer la charrette et le troisième il ne mange plus, dorénavant il n'est plus au service des hommes. Le quatrième jour, lorsque la fille se rend au puits pour chercher de l'eau, elle découvre qu'il a complètement séché. Le cinquième jour le feu du poêle s'éteint, le vent arrête de siffler et la lumière disparaît : nous avons, pour la première fois, silence et obscurité totale. Le sixième jour, dépourvus d'eau, de chaleur et de lumière, la fille refuse de manger. Ici, au

⁶⁸ NIETZSCHE Friedrich. *Le gai savoir* § 125.

milieu de la grande plaine, la vie est donc très simple : on se lève, on s'habille, on s'occupe de l'animal, on mange, on se déshabille et on dort. Nous suivrons intimement les personnages et verrons les petites nuances de leur quotidien : comment pour cuisiner ils doivent doser l'eau avec une louche, car l'eau est précieuse et il faut aller la quérir au puits tous les matins ; comment ils prennent chacun son tour pour regarder par la fenêtre, seule activité qui permet de sentir le passage du temps. Nous serons même témoins de leur façon de manger leurs pommes de terre, seul aliment disponible dans cette contrée aride : le père se brûle les doigts en enlevant la peau, écrase la chair et mange avec fureur ; la fille prend son temps et coupe de petits morceaux qu'elle souffle patiemment avant de les manger.



Fig. 4.2. S'habiller, manger, regarder par la fenêtre — *Le Cheval de Turin*.

Cette première journée se termine avec une image du poêle omniprésent dans l'œuvre de Béla Tarr que la fille remplit de bois pour réchauffer les habitations durant la nuit avant de se coucher. Dans l'obscurité, Ohlsdorfer parle : le ver de bois qui rongait les planches de la maison et creusait des galeries a disparu. Pour la première fois en cinquante et huit ans il n'entend plus le bruit des petites bêtes qui l'accompagnait dans son sommeil. Il fait la remarque à sa fille qui s'interroge sur cette disparition, mais le père n'y va pas plus loin : il faut

dormir. On entend désormais uniquement les violents coups de vent et le fracas des tuiles qui vont résonner jusqu'à la fin du cinquième jour. En attendant, voici la première piste de la fin qui approche, d'une première fin avant le commencement incertain : ces larves, qui habitaient cette maison, qui cohabitaient avec nos personnages depuis presque soixante ans, viennent d'abandonner cette terre. Nous entendons l'écho des mots de l'Insensé durant cette nuit. Il faut encore du temps, la fin est à peine en marche. Il est cependant important d'insister sur le fait que cet aveuglement n'est pas une caractéristique négative des personnages de Tarr et Krasznahorkai, il n'y a pas de jugement devant l'impossibilité de voir puisque celle-ci est définitivement une condition naturelle aux hommes. Nous voyons, par exemple, toujours dans le *Gai Savoir*, que Nietzsche approfondit sur ce sujet : « après que Bouddha fut mort, on montra encore des siècles durant son ombre dans une caverne – ombre formidable et effrayante. Dieu est mort : mais telle est la nature des hommes que, des millénaires durant peut-être, il y aura des cavernes où l'on montrera encore son ombre. – Et quant à nous autres – il nous faut vaincre son ombre aussi ! »⁶⁹ Pour l'instant, comme le narrateur de *The world goes on*, nous ne voyons que l'ombre du World Trade Center ; comme Ohlsdorfer, nous n'entendons que l'absence du ver de bois.

Lorsque le père rentre à la maison après sa journée de travail, après l'effondrement littéral ou métaphorique de Friedrich Nietzsche, il s'allonge sur son lit avec la tête penchée contre le mur et le menton vers le haut [fig. 4.4] : il semble épuisé, accablé, on pourrait même dire que c'est l'image d'un homme qui gît dans son lit de mort. En regardant avec attention cette séquence nous trouvons une forte similitude avec un tableau de Hans Holbein le Jeune : *Le Corps du Christ mort dans la tombe*, une huile et tempera sur panneau datée c.1521. Il s'agit d'une œuvre grandeur nature de dimensions très inhabituelles, 30,5 × 200 cm, qui montre le corps de Jésus après sa Descente de Croix et avant sa Résurrection.

⁶⁹ *Ibid*, § 108.



Fig. 4.3. *Le Corps du Christ mort dans la tombe* – Hans Holbein le Jeune.



Fig. 4.4. *Ohlsdorfer dans son lit après sa journée de travail* – *Le Cheval de Turin*.

Holbein nous présente ici une peinture de l'intérieur de la tombe du Christ, probablement un ou deux jours après la Crucifixion, où le corps, nous semble-t-il, est offert à la décomposition. Nous le voyons allongé sur son linceul, avec les trois plaies sur son côté droit : la blessure de la Sainte Lance de Longin le Centurion sur le flanc et celle des clous sur la main et le pied. La couleur grisâtre de la peau morte autour de la plaie de la main droite, le tissu nécrosé du pied et la pâleur du visage rendent de façon extrêmement réaliste le processus de putréfaction de la chair et nous offrent une version humaine, peut-être trop

humaine, de Jésus. Pourtant, ce réalisme rigoureux contraste avec le crâne en anamorphose qui ne montre aucune trace de la Sainte Couronne. En outre, la bouche et les yeux ouverts, et la position du doigt majeur qui paraît nous signaler quelque chose d'invisible, donnent à ce corps long et émacié une certaine allure de vie. En effet, si nous nous centrons uniquement sur le visage, en le regardant de près, nous pourrions nous demander : que regarde-t-il, que dit-il ? Serait-il possible que Joseph d'Arimatee ait oublié de lui fermer les yeux et la bouche lorsqu'il a lavé le corps ? C'est précisément avec cette expression d'agonie que nous l'imaginons demander au Père : « pourquoi m'as-tu abandonné ? » Devant la magnificence de l'œuvre, notre imagination s'envole : ses dimensions dramatiques, son cadre et la hauteur à laquelle elle est placée au Kunstmuseum de Bâle, nous donnent l'illusion de pénétrer le Saint Sépulcre. Le spectateur se sent comme s'il jetait un coup d'œil au corps du Sauveur avant qu'il ne ressuscite. C'est sans doute une œuvre frappante qui peut facilement mettre en jeu la foi des hommes. On entend l'écho d'une conversation entre le Prince Muichkine et Ragojine dans *L'Idiot* (1869) de Dostoïevski, où ce dernier a fait installer une copie du tableau dans son studio. Dans une discussion sur les lois inexorables de la nature, Ragojine confesse : « sais-tu qu'en la regardant [cette peinture] un croyant peut perdre la foi ? [...] On perd la foi d'une manière inattendue. »⁷⁰ Certes, Holbein nous présente une version de Jésus qui, malgré sa mort, regarde et signale, mais il dépeint en même temps une forte confrontation entre la foi chrétienne et, dans les mots de Krasznahorkai, les « agents de la destruction » : avec sa représentation du Christ dans sa tombe, l'artiste nous livre un tableau où l'empire de protéines qui régnait sur ce corps se trouve complètement désagrégé. Cependant, nous connaissons l'Histoire, nous savons bien qu'il faut attendre le troisième jour.

⁷⁰ DOSTOÏEVSKI Fyodor. *L'Idiot*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 266.



Fig. 4.5. *La Lamentation sur le Christ mort* – Andrea Mantegna.



Fig. 4.6. *Ohlsdorfer se réveille* – *Le Cheval de Turin*.

En attendant, nous avons Ohlsdorfer dans son lit, un lit qui ressemble à une dalle funéraire – très similaire, d'ailleurs, à celle qui supporte le corps de Jésus – matelassé à peine par quelques couvertures qui ne seront pourtant pas assez épaisses pour qu'il ne ressente pas la dureté de la pierre. Comme s'il nous montrait le côté gauche du Jésus-Christ de Holbein, comme s'il filmait une sorte d'antithèse du tableau, Tarr nous présente un homme qui gît dans la même position : sur le dos, le menton allongé et penché vers le haut ; mais deux fois l'âge de Jésus, habillé (il porte même des chaussures), avec les yeux et la bouche fermés, sans blessures, mais paralysé de son bras droit. Ainsi, si l'on regarde uniquement sa tête, contrairement au Christ de la peinture, cet homme semble mort. Cet homme n'émet aucun son, il ne regarde rien, il ne signale rien ; on pense à la petite Estike allongée sur la table de billard dans *Sátántangó*. Holbein nous montre le Fils qui portait sur ses épaules les péchés de l'humanité ; Tarr nous montre un père qui traîne avec lui le poids de la folie d'un autre « Crucifié », le poids d'une pensée qui portait sur l'héritage de ce Fils, le poids de l'Antéchrist.

Cette relation entre Ohlsdorfer et le Christ mort a déjà été remarquée. Dans son article *How Long and When: Open time interval and dignified living creatures in The Turin Horse*, Zsuzsa Selyem nous propose que « le film crée non seulement une analogie entre Ohlsdorfer et le Christ mort, mais il inclut également dans ce contexte la perte de la relation entre la croyance, la congrégation et Dieu. »⁷¹ Pour nous affirmer davantage sur cette voie, nous verrons que le tableau de Holbein n'est pas la seule référence à Jésus. Tarr a souvent parlé de l'importance de la peinture, non seulement pour préparer ses films, mais dans sa vie en général. Lors d'une interview avec Corinne Maury il a signalé : « dans *Le Cheval de Turin*, comme je savais que c'était mon dernier film, j'y ai rassemblé toutes mes manies des trente dernières années. À commencer par Andrea Mantegna, en passant par Hans Holbein. »⁷² Nous trouverons par la suite qu'au cours des années 1480 Andrea Mantegna a produit *La Lamentation sur le Christ*

⁷¹ SELYEM Zsuzsa. *How Long and When: Open time interval and dignified living creatures in The Turin Horse* in Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, no. 10 (2015) p. 117.

"The film not only creates an analogy between Ohlsdorfer and the dead Christ, but it also includes in the context the loss of the relationship between belief, congregation and God."

⁷² MAURY Corinne ; Zuchuat Olivier. *Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr* in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, p. 18.

mort, une tempera sur toile de 68x81 cm qui, contrairement au tableau de Holbein et comme indiqué par son titre, nous présente le Christ mort dans une scène de Lamentation.

Bien que les scènes de Lamentation aient été à l'ordre du jour dès le Moyen Âge jusqu'au baroque, le traitement de Mantegna diffère largement de celui adopté par d'autres artistes tels Giotto, Cranach ou les peintres flamands. Les Déplorations du Christ, qui représentent toujours la fin de la Passion, nous montrent généralement la Descente de Croix avant la Mise au tombeau, avec le corps de Jésus souvent étendu sur les bras de Joseph d'Arimatee et de Nicodème et accompagné par la Vierge Marie, les Saintes Femmes et dans la plupart des cas d'un groupe d'anges. Les représentations de cet épisode insistent également sur le contact direct entre les personnages en deuil et le corps du Messie : si nous regardons par exemple les Lamentations des grands maîtres comme Tintoretto, Caravaggio ou Rubens, nous verrons que Jésus est toujours embrassé et porté avec soin par un ou plusieurs des accompagnants. Mantegna, pourtant, nous offre un cadre complètement différent : ici, Jésus est déjà à l'intérieur du tombeau, allongé sur la Pierre de l'Onction et prêt à être oint, il n'y a donc plus besoin de le porter. En outre, les personnages n'osent pas toucher le corps : ils restent respectueusement à l'écart, à la même distance que le spectateur qui, transporté par l'intensité du tableau, les accompagne dans leur chagrin à l'intérieur de la tombe. Comme chez Holbein, lorsqu'un observateur se tient devant cette toile, la première chose qu'il ressent c'est la profonde souffrance du Christ, renforcée par les effets de la perspective et du corps peint en raccourci. Les plis du linceul et les visages des trois accompagnants nous transmettent également l'ampleur de la tragédie.

Connu par l'approche sculpturale qu'il donnait à ses tableaux, Mantegna peint ses figures comme s'il les avait ciselées dans le même marbre sur lequel il a allongé le corps du Christ. Nous constatons par ailleurs sa fascination pour les perspectives extrêmes, qui dans ce cas créent une illusion de profondeur qui nous immerge dans l'espace. L'artiste cherche de cette manière à nous rapprocher le plus possible du corps de Jésus, à nous transporter à ses côtés et à nous convaincre que nous sommes aussi à l'intérieur du sépulcre. Cette proximité conduit nécessairement l'observateur à vivre le drame, dont chaque détail est mis en valeur par les lignes de fuite qui nous obligent à nous attarder sur les détails les plus macabres : les Saintes Plaies ; celles des deux pieds, des deux mains et du flanc droit. Notre regard se centre tout

d'abord sur les pieds avant de monter aux mains – que Mantegna sous-lève et peint dans une position non-naturelle précisément à cet effet – où nous voyons le détail clinique des plaies : la peau déjà sèche, qui semble même un peu rigide, nous permet d'entrevoir aussi la chair à l'intérieur pour que spectateur sente le passage des clous. Notre regard continue et arrive au rictus de Jésus : sa nette expression de douleur, avec les sourcils froncés, nous permettent d'avoir une vision humanisée du Fils de l'Homme, complètement opposée à celle d'autres Lamentations où son visage est serein et paisible, totalement divorcé des afflications de la Passion. Tandis que Holbein nous transmet ce sens d'humanité en évoquant la putréfaction de la chair, Mantegna le fait à travers les expressions faciales de souffrance et les gestes des pénitents. La mise en valeur des plaies sera d'ailleurs d'une grande importance, car, après la Résurrection, elles seront la preuve de la victoire sur la mort : dans l'évangile de Jean, par exemple, nous avons le célèbre passage sur l'incrédulité de l'apôtre Thomas, qui refuse de croire à la Bonne Nouvelle tant qu'il n'aura pas mis son doigt dans les plaies du Maître.

Lorsque Ludovico Mantegna, fils du peintre, retrouve le tableau dans l'atelier de son père après sa mort, il le décrit dans une lettre comme « le Christ en raccourci »⁷³. L'effet de la perspective implique nécessairement une distorsion : puisque nos yeux sont attirés par le visage souffrant – sur lequel nous apercevons également une auréole – les pieds deviennent une partie de la périphérie. C'est en effet une nouvelle approche pour une scène de Lamentation, non seulement dans le portrait de Jésus, mais aussi de ses accompagnants, dont la représentation en tant que spectateurs contraste avec leur rôle habituel de participants actifs dans l'enterrement. L'artiste dépeint uniquement trois personnages de profil, qui pleurent sans oser toucher le corps : Jean l'évangéliste et la Vierge Marie – tous deux beaucoup plus âgés que dans la plupart des Déplorations – et en haut à gauche derrière la mère, un petit détail, la moitié d'un visage : la bouche et le nez d'une femme en pleurs qui appartiennent à Marie-Madeleine, reconnaissable grâce au vase d'onguent qu'elle porte souvent et qui est placé ici en haut à droite, à gauche du Seigneur⁷⁴.

⁷³ Cf. la notice du tableau à la Pinacothèque de Brera à Milan, consultable également en ligne : <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/>

⁷⁴ Cf. les représentations de la *Madeleine pénitente* par El Greco, Artemisia Gentileschi et Caravaggio, ou d'autres Lamentations comme celles de Dürer, Gerard David ou Anthony Van Dyck. Nous y trouverons toujours un vase d'onguent à côté de Marie-Madeleine.

Comme il a fait avec le tableau de Holbein, Béla Tarr nous propose l'antithèse de la Lamentation de Mantegna [fig. 4.6] : avec un verre d'eau à sa gauche – qui prend la place du vase d'onguent – nous observons Ohlsdorfer allongé de nouveau sur son lit, qui se réveille et lève son visage pour regarder sa fille qui vient de fermer la porte de la maison. Le plan prend le même point de vue et la même structure du tableau : une perspective avec deux lignes de fuite qui partent des pieds – élément primordial de la locomotion humaine, lien indestructible entre les hommes et la terre, et représentation physique de la marche – et nous mènent, à travers les plis de la couverture qui cache le reste du corps, vers le haut, où notre regard se centre encore sur un visage de souffrance. Derrière le père, nous pouvons observer le mur de la maison, avec les textures que tant affectionne le réalisateur et qui nous font penser aux marbrures de la tombe du Christ que l'on aperçoit derrière son auréole. Or, nous ne sommes pas tout à fait dans une scène de Lamentation. Tandis que dans le plan précédent le corps du personnage évoquait une scène funèbre, nous avons ici un Ohlsdorfer qui, malgré son expression de douleur, est plein d'énergie, prêt pour se remettre au travail. Si l'on compare les deux plans, et le lecteur nous le permet, on pourrait dire qu'il a ressuscité, il est prêt à recommencer.

Les deux plans, comme les deux tableaux, se complètent. Quel que soit l'événement qui envoya Ohlsdorfer au lit au premier jour, nous verrons que malgré toute affliction, il se lève chaque jour pour reprendre son travail. Dans les deux tableaux nous avons une version humanisée de Jésus, manifestée par son rictus de douleur ou par son corps qui se décompose, mais nous savons qu'il y a eu un temps d'après, nous savons qu'à l'origine du nouveau commencement il y a eu un troisième jour. Tarr nous présente ici un personnage qui incarne cette volonté de vivre, qui ne pourra jamais s'éteindre. On revient encore une fois à Nietzsche, qui nous signale précisément le trait fondamental de la volonté humaine : « son *horror vacui* : elle [la volonté] a besoin d'un but, – et plutôt que de *ne rien* vouloir, elle veut le *rien*. »⁷⁵ Toutefois, il faut comprendre et intérioriser le fait que ce 'vouloir le *rien*', comme nous explique Martin Heidegger, « ne signifie point : vouloir la simple absence du réel, mais : vouloir précisément le réel [...] Car en pareille volonté, la puissance s'assure toujours la

⁷⁵ NIETZSCHE Friedrich. *La généalogie de la morale*, troisième dissertation § 1.
Italiques dans le texte.

possibilité d'ordonner et d'être maître. »⁷⁶ Nous dirions même que cette volonté réside au-delà de l'acte même du *vouloir* : puisqu'il n'y a jamais eu l'option de *ne pas vouloir*, la question de vouloir le réel ne se pose pas chez Béla Tarr.

Devant l'impossibilité de contrôler leur destin, dans le monde hostile et froid que doivent affronter les personnages du *Cheval de Turin*, la répétition devient la manifestation primordiale de l'acceptation. Ces deux premiers jours, qui représentent la moitié du film, nous introduisent dans un monde où le cinéaste, au lieu nous montrer une vie tourmentée par le nihilisme, nous présente plutôt un *but* : c'est dans l'acte même de cheminer que ces personnages trouveront la finalité ; ils ne veulent pas arriver à la fin puisque la fin n'existe pas, demain n'existe pas. Il n'y a pas demain car c'est toujours maintenant, c'est toujours aujourd'hui, un maintenant éternel. C'est en cela précisément que le film est à la fois une méditation qui s'inscrit dans l'éternel présent et un état de paix où l'on peut comprendre que le but de la vie est ici et maintenant. Le spectateur, enveloppé par le thème musical qui revient de façon obstinée avec chaque plan, devra vivre aussi dans un éternel présent sans passé ni avenir, comme Ohlsdorfer et sa fille, absorbés par l'énormité de la plaine et le bruit assourdissant du vent. Pour reprendre les propos de Joël Vernet : « ce tableau peint par Béla Tarr, car c'est en peintre que l'artiste filme, [...] nous fait entrer dans le profond de la vie, et le face à face en devient intenable. Comment vivre quand on a tout perdu, comment continuer à vivre quand tout est perdu [...] On le croit à chaque instant : un drame s'apprête, mais non, le drame, c'est la vie-même, ce n'est pas une chose qui viendrait des lointains, prête à nous saisir, que nous attendrions. Le drame est là, tout près [...] seule la maladie du temps nous guette, un temps semblant immobile, qui ne passe pas. »⁷⁷

À l'aube de cette deuxième journée, la caméra – qui semble avoir passé la nuit dans l'obscurité, placée au même endroit où se terminait la journée précédente – nous montre la jeune femme qui se lève avec les premiers rayons de lumière pour remettre du bois au poêle et partir tout de suite chercher de l'eau au puits. La caméra la suit en légère contre-plongée, placée à sa gauche pour que l'on puisse voir la force du vent qui la pousse et l'oblige à marcher avec les yeux fermés. Une fois au puits l'appareil reprend le mouvement circulaire que l'on

⁷⁶ HEIDEGGER Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 285.

⁷⁷ VERNET Joël. *Op.cit*, p. 17.

connait bien avant de s'arrêter et de nous montrer le labour de la jeune femme : tout mouvement entraine un effort gigantesque, chaque pas et chaque geste implique se battre contre la bourrasque. Elle doit ainsi enlever la couverture du puits, lancer un grand sceau deux fois pour remplir ceux qu'elle va ramener à la maison, recouvrir le puits pour ne pas contaminer l'eau de cette poussière terrible et revenir, cette fois chargée avec le poids de l'eau. La caméra recule lentement pour filmer sa figure : avec les yeux à peine ouverts pour ne pas tomber et ses cheveux qui fouettent son visage elle fait des petits pas jusqu'à arriver à la maison. Elle ouvre la porte pour entrer et c'est le vent qui la referme avec force. Elle peut respirer de nouveau.



Fig. 4.7. Quérir de l'eau : la fille d'Ohlsdorfer contre le vent – *Le Cheval de Turin*.

C'est maintenant que la perturbation de la routine journalière, qui s'annonçait avec la disparition des vers de bois durant la nuit, se verra accentuée par une nouvelle anomalie dans le comportement d'un autre animal. Ohlsdorfer se prépare pour recommencer sa journée, il boit ses verres de pálinka et sort avec sa fille pour préparer le cheval et reprendre le travail. Dans un plan de sept minutes – presque identique à celui qui nous montrait leur arrivée le jour précédent, le démontage de la charrette et l'entrée de l'animal à l'écurie – nous sortons de la maison avec la caméra qui suit les personnages pour nous montrer cette fois le processus inverse : l'ouverture des portiques et la préparation pour le faire sortir et le harnacher. Avec une coordination prodigieuse, Tarr met en place une communication non verbale qui rend toute parole inutile : l'un ouvre les portes, l'autre tire la charrette, l'un sort le cheval, l'autre met le harnais. L'animal sort paisiblement et sans aucune résistance se laisse équiper pour repartir, Ohlsdorfer reprend sa place et haut de la voiture et lance son fouet : « allez ! » Cependant, cette fois, il doit affronter la volonté de la bête de somme : elle ne veut pas bouger. Ohlsdorfer commence à la fouetter avec les brides, désespéré, colérique ; l'animal fait quelques pas, hennit, s'ébroue, mais refuse d'avancer. Maintenant ce ne sera pas un philosophe aux sanglots mais la fille qui vient à l'aide et met fin à l'accès de son père. Elle devra ensuite enlever de nouveau le mors et les filets et pousser le charriot de retour à l'étable avant de rentrer à la maison pour faire de même avec son père : enlever sa chemise, ses bottes et lui mettre les habits pour travailler à la maison.



Fig. 4.8. Le cheval rebelle II — *Le Cheval de Turin*.

Pour le cheval, l'esprit aux reins solides, le monde a déjà changé. Il refuse de bouger car que le monde qu'il avait visité la veille n'existe plus, même si les hommes, comme nous le signalait Krasznahorkai, sont toujours incapables de le voir. Ce que le cheval ressent, le spectateur l'apprend par le plus long monologue jamais prononcé dans un film de Tarr, il s'agit de la longue tirade d'un Voisin, nommé Bernhardt dans le scénario, qui vient chercher le carburant de la vie : « je n'ai plus de pálinka, vous pouvez m'en donner une bouteille ? » On pense immédiatement, par la corpulence et l'objet de la visite, au Docteur de *Sátántangó*. Tandis que la fille va lui chercher la bouteille, Ohlsdorfer lui demande pourquoi il n'est pas plutôt allé en ville, et c'est ainsi que commence un discours qui nous ramène directement à celui du Prince⁷⁸. Le Voisin répond : « le vent l'a emportée, tout est en ruine, tout est dépravé, mais ça revient à dire qu'ils ont tout détruit, tout détérioré ».

Nous entendons dans le discours du Voisin non seulement l'écho des phrases incendiaires du Prince, mais également des paroles d'Irimiás, de la Dame du Vestiaire et de la Chanteuse du *Titanik bar*. Il s'agit d'un soliloque qui revient sur l'impossibilité de voir le

⁷⁸ Le personnage de Bernhardt est d'ailleurs interprété par Mihály Kormos, qui jouait le rôle de Factotum et traduisait le discours du Prince dans *Les Harmonies Werckmeister*.

présent, sur l'aveuglement devant la nouvelle ère qui obsédait le narrateur de *The world goes on* et sur la « grande totalité » dont s'interrogeait le narrateur de *At latest in Turin*. C'est le noyau des inquiétudes qui ont toujours habité le cinéma de Béla Tarr, un nouvel « point de condensation », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, de la poétique du cinéaste. Cela devient plus évident lorsqu'on réalise que même pendant le plus long monologue de sa carrière, Tarr ne se concentre pas entièrement sur les mots, mais sur la vie et les tâches des hommes : dès que Bernhardt entre à la maison, sa présence restera d'abord à l'écart puisque ce qui intéresse la caméra c'est l'objet de la visite : la bouteille d'eau-de-vie. Pendant la moitié de la durée du plan, c'est la bouteille qui est au centre : nous allons suivre le chemin de cette bouteille, qui passera de la main de Bernhardt à la main d'Ohlsdorfer et enfin à celle de sa fille, qui devra aller la remplir et la ramener à la table. Le discours a déjà commencé, mais le cinéaste veut nous faire voir le travail, ou plutôt la dignité de ce travail très simple. En gardant la jeune femme au premier plan, la caméra recule jusqu'à l'autre bout de la salle, où elle nous montrera le personnage à son occupation : elle prend l'énorme bonbonne et verse avec soin le liquide dans le flacon de Bernhardt. Agenouillée, avec son visage caché par la pénombre, cet acte nous fait encore penser à une antithèse, cette fois de *La Laitière* (1658) de Johannes Vermeer. Le réalisateur ne nous montre pas, comme le ferait le peintre, l'alcool versé de la dame-jeanne à la bouteille, ni les expressions de la fille, mais, en filmant en même temps les deux hommes qui discutent à l'arrière-plan, il évoque l'importance d'un acte mondain. Ce n'est qu'une fois le travail est accompli, lorsque l'eau de vie de Tarr (littéralement parlant) se trouve de nouveau au centre du plan, que le spectateur peut accorder son attention aux mots. La musique commence à envahir la scène et Bernhardt met l'alcool de côté, on peut enfin nous concentrer sur ce qu'il dit. Karl Sirek nous décrit cette séquence en suivant ce même esprit : pour lui les « motifs banals » mis en avant par les gros plans sont « décisifs pour l'économie discursive du film ». Il décrit le parcours de la bouteille comme une « véritable histoire de la chose [qui] se conforme au principe d'égalité de traitement des sujets et des objets par la création de chaînes d'événement. Pendant presque sept minutes et demie, le film

enregistre les micro-événements de la vie d'une bouteille comme s'il enfilait les perles d'un collier. »⁷⁹



Fig. 4.9. Le chemin de la bouteille – *Le Cheval de Turin*.

Le discours, dans son essence, nous dit ce que le cheval sait déjà :

« Il ne s'agit pas du tout d'un cataclysme, venant de l'aide innocente de l'homme. C'est tout justement le contraire, il s'agit ici du propre jugement de l'homme, de son jugement sur lui-même, auquel Dieu, naturellement, contribue, je dirais même qu'il y prend part. Et parce

⁷⁹ SIREK Karl. *Durée et contingence, une révision du plan-séquence* in Béla Tarr, *de la Colère au Tourment*, p. 118.

qu'il y prend part il est la créature la plus abjecte que l'on puisse imaginer. Car la terre a été souillée, vous savez ? [...] Tout ce qui est excellent, grandiose en somme, noble, refuse de s'engager dans une quelconque bataille [...] car de nos jours les vainqueurs qui se tiennent en embuscade dominant la terre, pas le moindre petit recoin ne leur échappe, car ils ont une mainmise sur tout [...] même le ciel leur appartient déjà, ainsi que tous nos rêves, l'instant, la nature, le silence infini [...] Tout, tout, tout est perdu à jamais. Et tous ces nobles, sublimes et excellents, plantés là, si je puis dire, bloqués, devaient comprendre et accepter, qu'il n'y a ni un, ni plusieurs dieux, et à ces hommes excellents, sublimes et nobles, il leur fallait comprendre et accepter cela dès le début. Mais bien sûr ils n'étaient pas vraiment capables de le comprendre. Ils l'ont cru et ils l'ont accepté, mais ils n'ont pas compris. Ils se sont plantés là, déconcertés, mais pas résignés, jusqu'à ce que quelque chose, cet orage venant de la raison, leur apporte la lucidité. Et alors, tout à coup, ils ont réalisé qu'il n'y a ni un, ni plusieurs dieux. Tout à coup, ils ont vu qu'il n'y a ni bien, ni mal [...] Et un jour, ici dans le voisinage, j'ai dû enfin comprendre, et j'ai même réalisé que je m'étais trompé, je m'étais grandement trompé en croyant qu'il n'y a pas, et qu'il ne pourrait pas y avoir de changements sur cette terre. Car croyez-moi, je sais maintenant, que ce changement sur Terre a bien eu lieu. »

Nous sommes maintenant indubitablement en train de témoigner un nouveau moment d'apocalypse, l'arrivée d'un message qui a le pouvoir de transformer la vie des personnages. Néanmoins, la réplique d'Ohlsdorfer est lapidaire : « n'importe quoi ! » Le Voisin ne pourra que faire une moue, lever les épaules et partir. En échange de l'eau-de-vie, il laisse quelques pièces sur la table. Il met sa bouteille dans la poche de son manteau et reprend son chemin d'un pas confiant et chaplinesque. Au milieu de cette terre bannie et balayée par la bourrasque il s'arrêtera pour prendre deux gorgées de pálinka : accompagné par la musique qui revient en boucle et le regard de la jeune femme qui le voit, comme nous, depuis la fenêtre, Bernhardt disparaît. Après deux plans évocateurs de la figure du Christ, on aura maintenant l'antithèse de la Bonne Nouvelle. On pense aux mots de Matthieu, l'Évangéliste : « qui a des oreilles entende. »⁸⁰ Ici, pourtant, personne n'entend le message de Bernhardt, qui est manifestement très simple : comme la parole des quatre évangélistes – qui annonçait l'arrivée imminente du Royaume des Cieux, prédite depuis l'Ancien Testament – celle du

⁸⁰ *Évangile selon Matthieu*, 13: 9-15.

Voisin annonce qu'un nouveau monde est déjà né, qu'il est déjà là et qu'il est en train de se bâtir progressivement sur les ruines de la Terre. Ce n'est donc pas le Royaume de Dieu qui est sur nous, mais bien au contraire, le Royaume des Hommes.

L'Insensé de Nietzsche, qui allumait une lanterne en plein midi pour chercher Dieu, trouve chez Bernhardt son contrepoint : lui aussi avait pour interlocuteur une personne qui « ne [sentait] rien encore de la putréfaction divine ».⁸¹ L'Insensé aussi présentait une hypothèse qui paraissait risible et qui avait été acceptée sans être comprise par les « excellents, sublimes et nobles », ceux qui avaient la « mainmise sur tout ». Ceux qui ont le pouvoir – les « vainqueurs [qui] dominent la terre » – ceux qui *devraient* comprendre le mieux, sont en réalité ceux qui ont accepté ce qu'ils ne comprennent pas et se trouvent donc déboussolés, déconcertés, à la merci d'un nouveau monde qu'ils sont incapables de voir. Par la suite, Bernhardt déclare que non seulement il n'y a pas de Dieu ou des dieux mais qu'il n'y en a jamais eu. Cependant, pour éviter la résignation, rappelons-nous du discours de l'Insensé et du titre du livre où il apparaît : cette idée est, avant tout, un *gai savoir*. Le Voisin ne dit pas que le monde arrive à sa fin, mais bien au contraire, il affirme que le monde *change*, qu'il continue, et que cette fois-ci il sera enfin libéré de la dualité, de la morale, du bien et du mal. Mais ce Voisin insensé arrive trop tôt, « l'orage de la raison » qui « apporte la lucidité » est toujours en cours. L'élément fondamental de son monologue est sa dernière phrase, qui ne nous présente pas un Sauveur mais, encore mieux, une conception libératrice : bien que l'on pense que rien ne change, que l'on soit convaincu qu'il n'y a aucune possibilité de changement sur Terre, le changement est inévitable. Lorsque ce basculement arrive, les humains avons tendance à penser que le monde s'est arrêté, mais, en effet, il continue. Comme dans les nouvelles de Krasznahorkai, nous fermons les yeux pour dormir et le lendemain nous faisons déjà partie de ce nouveau monde, sans le savoir. Bernhardt n'est pas un « prophète du désastre » ou un « prophète nietzschéen qui fait étrangement penser à Zarathoustra »⁸², comme signale Marie Guéden, mais plutôt un prophète de la fin, c'est-à-dire, des nouveaux commencements.

⁸¹ NIETZSCHE Friedrich. *Le gai savoir*, § 125.

⁸² GUEDEN Marie. « *Le temps d'après* », temps des « événements matériels purs » : le réalisme haptique chez Béla Tarr, in *Acta Fabula*, vol. 13, n° 4, Essais critiques, Avril 2012.

Analysons maintenant la troisième source que Tarr utilise pour préparer son film. *La venue d'Isaïe*, nouvelle publiée en 1998, nous introduit au personnage de György Korim : « le futur héros [qui] a décrit les racines, l'origine et l'esprit de [*Guerre et guerre*] ». ⁸³ Elle fut donc écrite en guise de préambule à un roman qui se déroule durant les dernières années du XX^e siècle, en plein apogée de la révolution numérique. Ce court prélude nous présente un monde très proche de celui annoncé par Bernhardt : cela commence « dans la nuit du troisième jour du mois de mars de l'an 1992 de notre ère [...] un peu moins de huit ans avant la célébration du bimillénaire de l'ère chrétienne – et donc, à certains égards, des temps nouveaux. » ⁸⁴ Après trois jours de « divagation éthylique », Korim arrive au comptoir d'un bar et affirme avec conviction au seul confrère qu'il y trouve : « c'est encore la fin [...] Tout s'est détérioré et tout s'est dégradé. » ⁸⁵ Dès que Korim commence à parler d'« eux », de ces vainqueurs auxquels tout appartient, nous comprenons d'où vient le discours du Voisin. *La venue d'Isaïe* nous permettrait de concevoir la tirade de Bernhardt comme un condensé des idées développées par Krasznahorkai dans ces trois nouvelles et de saisir ainsi sa pulsion pour pénétrer cette condition inhérente à l'être humain, qui l'empêche de remarquer, de comprendre et d'accepter le changement du monde. Ce sont alors ces inquiétudes, sans doute partagées par l'équipe Tarr-Hranitzky, qui seront mises en scène dans ce cinéma.

Sur la noblesse dont parlait Bernhardt, Korim dit à son camarade qu'ils « s'étaient fait eux-mêmes les porte-drapeaux de valeurs dont ils étaient indignes, gardant un œil ouvert sur le moindre détail, afin de pouvoir de toutes parts soutenir, renforcer, sécuriser et ainsi pérenniser ce bouleversement historique mondial, cette révolution qui avait falsifié les valeurs, leurs mesures, leur teneur, leurs proportions. » ⁸⁶ Vu que son interlocuteur est un homme aussi silencieux qu'Ohlsdorfer, il fait une pause pour remarquer : « je ne suis

⁸³ KRASZNAHORKAI László.

Citation trouvée sur le site web de Krasznahorkai :

http://www.krasznahorkai.hu/books_WarAndWar_1.html

"The future hero [who] described the roots, origin and spirit of the novel announced to be published the following year."

⁸⁴ KRASZNAHORKAI László. *La venue d'Isaïe*, Éditions Cambourakis, 2013, p. 5.

⁸⁵ *Ibid*, p. 6.

⁸⁶ *Ibid*, p. 9.

pas devenu fou, mais je vois aussi clairement que si j'étais fou »⁸⁷. Pleinement conscient de l'impossibilité de trouver au moins « l'ombre d'un début de réponse » à tous ses questionnements, il avoue que malgré d'incalculables lunes de recherche « quel qu'il fût son angle d'approche, il arrivait toujours au même point, à un ensemble terne et insipide d'idées creuses et d'explications tout aussi creuses. »⁸⁸ Au lieu de réfuter ou d'accepter les déclarations de Bernhardt, au lieu d'expliquer rationnellement l'absence de Dieu qu'il prêche, notre intérêt réside dans ce que cela implique : ci c'était le cas, nous serions à l'aube d'une nouvelle étape, où l'homme pourrait *re-connaître* qu'il n'y a ni bien ni mal, ni bon ni mauvais. Nous serions enfin aux portes de l'unité. Korim l'explique ainsi : « le bien avait entraîné le mal dans sa chute, et un beau jour, au moment de se lever ou de se coucher, force avait été de constater qu'établir une différence entre le lever et le coucher, entre un matin et un autre, entre une soirée et une autre, n'avait plus aucun sens, car cette différence avait brusquement, du jour au lendemain, disparu, et les hommes comprirent alors [...] qu'il n'y avait plus qu'un unique matin, qu'une unique soirée, et que cet unique était le lot de tous, que tous partageaient le même matin, la même soirée, la même histoire, le même regard. »⁸⁹ Le personnage de la nouvelle découvre la fin de la dualité et nous revenons immédiatement au *Cheval de Turin*, où tous les jours sont le même jour et tous les soirs le même soir, où les personnages habitent le présent constant.

Après avoir dit tout ce qu'il avait à dire – « fuyez le plus loin possible, inutile de miser l'oubli, aucune forme de pardon n'est envisageable, il n'y aura que le souvenir et le châtement... »⁹⁰ – Korim décide de se suicider en se tirant cinq balles, une à chaque main, une à chaque pied et puis une cinquième... une balle pour chaque plaie du Christ pourrait-on dire. Il sort un revolver de sa poche et tire d'abord sur sa main gauche, ce qui draine son énergie et, incapable d'accomplir son but, comme s'il s'était tiré la balle dans la tête, il s'effondre derrière le comptoir du bar. Krasznahorkai nous dira que même si ce personnage semble emporté par sa colère contre l'humanité et le monde, c'est sa tentative de suicide qui

⁸⁷ *Ibid*, p. 11

⁸⁸ *Ibid*, p. 12

⁸⁹ *Ibid*, pp. 23,24.

⁹⁰ *Ibid*, p. 26.

lui donne l'opportunité de renverser les valeurs de sa vie et de mener par conséquent une vie parfaitement paisible. On pense nécessairement au suicide d'Estike.

« Dans ce monologue, le personnage principal parle de la condition humaine, de la façon dont le monde a disparu et de ce qui s'est passé au cours des derniers siècles, et cela se passe dans un bar d'une gare routière, c'est presque vide, il est assis dans un bar à côté d'un homme qui est absolument silencieux et qui fume, et à côté de lui il y a Korim, et parce que Korim est absolument ivre, vraiment absolument ivre, il veut dire à cette figure d'Isaïe pourquoi le monde est parti, ce qui s'est passé avec les êtres humains. Et après ce monologue, il veut se suicider, mais il est tellement ivre qu'après le premier coup de feu dans la paume gauche de sa main, il s'effondre, et se suicider devient absolument ridicule [...] Trois ans plus tard, [Guerre et guerre] commence par le même personnage principal. C'est une personne différente, parce que Korim, cette personne, [...] est devenue une personne absolument pacifique, il est absolument calme, il a des opinions sur sa propre vie, sa vie est absolument inutile, avec ces merveilleuses émotions et sensibilités, absolument inutiles, mais il n'est pas en colère contre le monde. »⁹¹

Lorsque Korim essaie de se suicider, l'homme silencieux éteint sa cigarette et quitte les lieux. Le lecteur devra ainsi arriver à la fin du récit pour comprendre que cet homme est l'Isaïe du titre. On apprendra par le patron du bar, qui entre à ce moment précis, qu'Isaïe lui avait dit, pour pouvoir boire et manger à sa guise peut-être, qu'il était un prêtre de Jérusalem. Comme Irimiás avait fait à l'aubergiste avant les événements de *Sátántangó*, Isaïe aussi est parti sans payer. György Korim, qui pensait incarner l'homme de l'avenir en vivant dans cet avenir, ne réalise pas qu'il avait passé la nuit à prêcher à un prophète. On s'aperçoit alors que,

⁹¹ CÁRDENAS Mauro Javier. *Op.cit.*

"In this monologue, the main character talks about the human condition, how the world is gone, and what's happened in the last few hundred years, and this happens at a bar in a bus station, it's almost empty, he's sitting at a bar next to a man who's absolutely silent and who's smoking and smoking, and next to him there's Korin, and because Korin's absolutely drunk, really absolutely drunk, he wants to tell this Isaiah figure why the world is gone, what's happened with the human beings. And after this monologue he wants to commit suicide, but he's so drunk that after the first shot in the left palm of his hand he collapses, and committing suicide would be absolutely ridiculous [...] Three years later, the novel starts with the same main character. This is an almost different person, because Korin, this person [...] has become absolutely a peaceful person, he is absolutely calm, he has opinions about his own life, his life is absolutely unnecessary, with this wonderful emotions and sensitivities, absolutely unnecessary, but he's not angry against the world."

conformément à la tirade de Korim, la venue d'Isaïe sur Terre passe inaperçue : il écoute en silence, sans parler. C'est un mécanisme classique de l'œuvre de Tarr et Krasznahorkai : la communication entre les personnages ne se fait pas à travers des dialogues mais plutôt à travers de monologues où l'un parle et l'autre écoute. C'est l'auteur même qui nous le dit : « je ne crois pas au dialogue. Je ne crois qu'aux monologues. Et je ne crois qu'en l'homme qui écoute le monologue, et je crois que je peux être l'homme qui écouterait votre monologue la prochaine fois. Je ne crois qu'aux monologues dans le monde humain. »⁹² Dans ce cas, Isaïe écoute impassible, comme Jésus devant la cour d'Hérode ou le Christ du *Grand Inquisiteur* qui, emprisonné, écoute la longue tirade du Cardinal Inquisiteur pour ne répondre que par un baiser de compassion. Est-ce le silence d'Isaïe qui empêche la mort de Korim ? Chez Krasznahorkai il n'y a pas de baiser mais un tour de magie avec la fumée d'une cigarette :

« Il fumait toujours, faisait toujours ressortir la fumée en un mince filet [...] mais brusquement, alors qu'il expirait cet étroit filet de fumée, celle-ci... en s'élevant... [...] sembla marquer un temps d'arrêt [et] forma une boule qui, lentement, reflua vers le visage de l'homme. On avait du mal à comprendre ce qui se passait car l'homme ne bougeait pas : la boule s'arrêta, puis repartit lentement [en enveloppant] la tête de l'homme [...] Il fallait au moins une bonne minute pour se rendre compte que l'homme essayait en fait de gober la fumée qu'il venait de rejeter [...] une opération qui nécessitait une parfaite estimation du volume de la boule, et non seulement il y parvint, mais ce fut une réussite magistrale, car la boule de fumée [...] disparut intégralement à hauteur de sa tête, s'engouffra dans sa bouche et ses poumons, avant de réapparaître [...] sous la forme d'un mince filet de fumée. »⁹³

Une fois cette magnifique démonstration de contrôle pulmonaire accomplie, Korim, stupéfié par la transfiguration de la fumée, au bout de son ivresse, déclare qu'il va se tirer cinq balles dans la peau : « il tenait à signaler qu'il n'y avait rien prémédité, n'avait pas décidé à l'avance du lieu et du moment, mais ici et maintenant lui convenaient parfaitement, pourquoi attendre et chercher ailleurs, pour sa part il avait dit tout ce qu'il avait à dire [...] autant en

⁹² *Idem.*

"I don't believe in dialogue. I believe only in monologues. And I believe only in the man who listens to the monologue, and I believe I can be the man who listens to your monologue the next time around. I believe only in monologues in the human world."

⁹³ KRASZNAHORKAI László. *La venue d'Isaïe*, p. 26.

finir ici et maintenant. »⁹⁴ Chercher ailleurs aurait sans doute entraîné un dénouement différent à l'histoire de György Korim. Ce n'est qu'après la transformation de la boule de fumée en mince filet qu'Isaïe, avec son silence, empêche la mort du protagoniste. La venue d'Isaïe serait donc ce qui sauve le héros pour l'histoire à venir, *Guerre et guerre*. Rappelons-nous de la toute première chose qu'il dit à cet homme, ce qui nous permettrait de confirmer qu'Isaïe l'attendait déjà, précisément à cet instant et en ce lieu : « mon cher Ange, cela fait longtemps que je te cherche [...] cela fait trois jours que je te cherche »⁹⁵. Le lecteur peut imaginer que depuis trois jours Korim n'a fait que boire en attendant cet instant de salut, et c'est pour cela que le titre de cette petite nouvelle fait référence à la venue de ce « prophète de Jérusalem », qui est *revenu* sur Terre pour se rendre au bar d'une gare routière le 3 mars 1992 et empêcher la mort d'un homme. C'est donc l'implication de cette venue qui nous intéresse, ce qu'elle va entraîner pour le personnage. Nous pensons au titre de notre film et nous comprenons que Béla Tarr ne veut pas nous montrer l'histoire d'un cheval, mais plutôt ce que son existence – en tant que témoin d'un tel effondrement – signifie pour nos deux personnages.

Une remarque onomastique s'avère d'intérêt maintenant : Isaïe, rappelons-le, est le premier des grands prophètes d'Israël et son livre, comme le *Livre de Jérémie*, se distingue dans la bible hébraïque par sa représentation directe de la colère de Dieu. *Le Livre d'Isaïe* est également une référence capitale dans le Nouveau Testament, où ses prophéties sont citées à maintes reprises non seulement par Jésus, mais par les quatre évangélistes, qui voient en le fils de Joseph et Marie le Messie annoncé par les *Cantiques du Serviteur*, les quatre poèmes de la seconde partie du livre⁹⁶ qui prophétisent le futur « serviteur de YHVH ». *Le Livre d'Isaïe* peut par conséquent être lu comme une longue méditation sur le destin de Jérusalem pendant et après l'exil, où la souveraineté de Dieu s'oppose à l'orgueil des nations puissantes – un orgueil puni parce que le destin de toutes les nations reste finalement entre les mains du Seigneur – mais aussi comme une prophétie fondamentale qui accompagne parfaitement l'esprit des textes de Krasznahorkai et des films de Tarr, où ceux à qui s'adresse le prophète

⁹⁴ *Ibid*, p. 27.

⁹⁵ *Ibid*, p. 5.

⁹⁶ Cf. *Isaïe* 42:1-4 ; 49:1-6 ; 50:4-7 ; et 52:13-53:12.

sont toujours incapables de comprendre le message. Dans la première des prophéties, par exemple, Isaïe nous dit : « j'entends la voix d'Adonaï disant : "qui enverrai-je ? Qui ira pour nous ?" Je dis : "me voici ! Envoie-moi !" Il dit : "va, dis à ce peuple : 'entendez, entendez, mais vous ne discernerez pas. Voyez, voyez, mais vous ne pénétrerez pas.'" »⁹⁷ C'est la voix de Dieu qui dit au prophète que son message ne sera pas compris, même avant d'être transmis. Nous voyons ainsi que le rôle de cette figure n'est pas de convaincre, mais d'introduire une transformation, de proposer un nouveau paradigme que le peuple n'a pas encore aperçu. Le changement a déjà eu lieu et c'est le prophète qui le voit, il ne prédit donc pas non plus mais il voit. Il voit, comme les Sorcières de *Macbeth*, dans les germes du temps.

Nous trouvons ici un parallèle entre les discours du prophète Isaïe et les textes de Krasznahorkai, où les personnages sont toujours des êtres incapables de voir le présent qui se transforme. Toutes les figures dites « prophétiques » qui peuplent le cinéma de Béla Tarr – les Sorcières, la Dame du Vestiaire, Irimiás, le Prince, Morrison et Bernhardt – ont en commun le fait que ceux à qui ils s'adressent doutent toujours de leurs messages. Dans *Le Cheval de Turin* nous avons un monde où, comme nous dit Bernhardt, la mort de Dieu a été acceptée, mais pas encore comprise. Revenons donc à Friedrich Nietzsche : le mot « Dieu est mort », loin d'être la pensée d'un non-croyant, nous semble plutôt une nouvelle approche à une question qui avait déjà été soulevée plusieurs fois dans l'histoire de la philosophie. Nous pouvons, par exemple, trouver cette phrase dès 1802, dans les conclusions d'un texte de jeunesse de Hegel, intitulé *Foi et savoir*, où la question centrale portait sur la relation entre la foi religieuse et les croyances cognitives, entre la vérité de la religion et les vérités de la philosophie et de la science. Le jeune Hegel conclut que « [le] sentiment sur lequel repose la religion de l'époque nouvelle – le sentiment que Dieu lui-même est mort, ce qui parfois est pour ainsi dire exprimé seulement empiriquement : *la nature est telle qu'elle marque partout un Dieu perdu et dans l'homme et hors de l'homme*, comme dit Pascal – est un pur moment de l'idée suprême et ne doit être rien d'autre. »⁹⁸ Or, contrairement à Hegel, pour qui la mort de Dieu en ce cas correspondait plutôt une interprétation du christianisme dans laquelle cette mort

⁹⁷ Isaïe, 6:8-10.

⁹⁸ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich. *Foi et savoir*, Librairie philosophique J. Vrin, 1988, p. 206. Italiques dans les texte.

renverrait à la révélation de Dieu comme Conscience Absolue, pour Nietzsche il ne s'agissait pas d'un sujet strictement théologique. Rüdiger Safranski, dans son extraordinaire biographie sur le philosophe, nous explique :

« L'annonce de la mort de Dieu n'était pas une nouveauté à la fin du XIX^e siècle [...] La religion a la plupart du temps disparu. Le monde est expliqué selon des 'lois' mécaniques et énergétiques [...] La marche triomphale de Darwin a habitué le public à l'idée de l'évolution biologique ; il n'existe plus, a-t-on appris, de développement de la vie dirigé vers un but, ce sont les hasards de la mutation et les lois sauvages de la sélection qui déterminent le processus historique de la nature. Certes, on continue encore à penser au-delà de l'homme, mais on ne s'élève plus vers le divin, on descend vers l'animal. Ce n'est plus Dieu qui est le thème des débats, c'est le singe [...] Le mouvement ouvrier avait aidé à la popularisation des sciences naturelles et sociales, ainsi l'athéisme moderne ne restait-il pas seulement un style de pensée et de vie réservé aux gens cultivés, mais pénétrait aussi chez les 'damnés de la terre'. »⁹⁹

Nous savons donc que cette pensée était familière au jeune Nietzsche qui en 1870, presque quinze ans avant le *Gai savoir*, écrit : « je crois à ce mot des anciens Germains : tous les dieux doivent mourir. »¹⁰⁰ Par la suite, en suivant la superbe analyse de Heidegger, « on pourrait croire que le mot 'Dieu est mort' énonce une opinion de l'athée Nietzsche, [...] il faut bien pourtant se demander si ce mot n'est qu'une idée d'illuminé, d'un penseur dont on sait fort exactement qu'il a fini par devenir fou, ou bien si Nietzsche ne prononce pas plutôt la parole qui, tacitement, est dite depuis toujours dans l'Histoire de l'Occident déterminée par la Métaphysique. » Cette pensée serait ainsi « la destinée de vingt siècles d'Histoire occidentale. »¹⁰¹ Nous parlions plus haut de Hegel, qui parlait à son tour de Pascal, mais si l'on regarde de près l'histoire du XIX^e siècle nous trouverons une pléthore de références à la mort de Dieu, en particulier dans la littérature, en passant par Dostoïevski et les préoccupations des frères Karamazov ainsi que par Victor Hugo et Gérard de Nerval, qui

⁹⁹ SAFRANSKI Rüdiger. *Nietzsche, biographie d'une pensée*, pp. 285-286.

¹⁰⁰ Cette phrase est citée par Heidegger dans son essai *Le mot de Nietzsche 'Dieu est mort'*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 259.

¹⁰¹ HEIDEGGER Martin. *Op.cit*, p. 258.

écrit en 1853 dans l'épigraphe de son poème *Christ aux oliviers* : « Dieu est mort ! le ciel est vide... Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père ! » Emporté par une crise d'angoisse et de démente, le poète français reprend avec cette phrase les idées que le romantique allemand Jean Paul consigna à son tour dans son conte fantastique *Le Songe*.

Nietzsche ne fera alors que suivre l'esprit de son époque lorsqu'en 1886, quatre ans après l'apparition de *L'Insensé*, il ajoute un cinquième livre au *Gai Savoir* intitulé *Nous autres hommes sans crainte*, où il développe davantage l'impact qu'un monde après la mort de Dieu peut avoir pour la santé, annonçant ainsi ce que deux ans plus tard, lors de la rédaction de *L'Antéchrist* (1888), il appellera *l'Inversion de toutes les valeurs* (*Umwertung aller Werte*). Dans le premier aphorisme de cette dernière partie, intitulé *Ce qu'il en est de notre gaieté*, le philosophe écrit :

« Le plus grand événement récent – à savoir que 'Dieu est mort', que la croyance au Dieu chrétien est tombée en discrédit – commence dès maintenant à étendre son ombre sur l'Europe [...] Mais sous le rapport essentiel on peut dire : l'événement en soi est beaucoup trop considérable, trop lointain, trop au-delà de la faculté conceptuelle du grand nombre pour que l'on puisse prétendre que la nouvelle en soit déjà *parvenue*, bien moins encore, que d'aucuns se rendent compte *de ce qui s'est réellement passé* [...] Cette longue et féconde succession de ruptures, de destructions, de déclin, de bouleversements, qu'il faut prévoir désormais : qui donc aujourd'hui la devinerait avec assez de certitude pour figurer comme le maître, l'annonciateur de cette formidable logique de terreur, le prophète d'un obscurcissement, d'une éclipse de soleil comme jamais il ne s'en produisit en ce monde ?... Même nous autres devineurs d'énigmes [...] nous autres progénitures prématurées du siècle à venir, qui dès maintenant *devrions* être capables de discerner les ombres sur le point de recouvrir l'Europe : d'où vient que même nous autres, nous envisagions la montée de cet obscurcissement sans en être vraiment affectés, et surtout sans souci ni crainte pour *nous-mêmes* ? Subirions-nous trop fortement peut-être l'effet des *conséquences immédiates* de l'événement – conséquences immédiates qui pour *nous autres* ne sont, contrairement à ce que l'on pourrait peut-être en attendre, nullement affligeantes ni assombrissantes, mais bien plutôt comme une lumière, une félicité, un soulagement, un égaiement, un réconfort, une aurore d'une nouvelle sorte qui ne se décrit que difficilement... En effet, nous autres philosophes, nous autres 'esprits libres', à la nouvelle que le 'vieux dieu est mort', nous nous sentons comme touchés par les rayons d'une nouvelle aurore : notre cœur, à cette nouvelle, déborde de reconnaissance, d'étonnement, de pressentiment, d'attente – voici l'horizon à

nouveau dégagé, encore qu'il ne soit point clair, voici nos vaisseaux libres de reprendre leur course [...] Voici permise à nouveau toute audace de la connaissance. »¹⁰²

Plusieurs choses se dégagent de ce passage : tout d'abord, nous constatons que la phrase de Nietzsche fait référence particulièrement au Dieu chrétien. À ce sujet, nous dira Heidegger, il ne sera pas moins certain que lorsque Nietzsche parle de « Dieu » ou du « Dieu chrétien » il désigne également le monde suprasensible en général : « depuis Platon, et plus exactement depuis l'interprétation hellénistique et chrétienne de la philosophie platonicienne, ce monde suprasensible est considéré comme le vrai monde, le monde proprement réel [...] Ainsi le mot 'Dieu est mort' signifie : le monde suprasensible est sans pouvoir efficient. Il ne prodige aucune vie. »¹⁰³ Ce gai savoir sera alors un premier pas pour ramener l'importance de la vie au plan terrestre, l'opportunité d'aborder ce moment historique comme une nouvelle aurore et non comme une descente au nihilisme. Krasznahorkai, comme Nietzsche, est donc bien conscient de l'impasse qui se présente entre l'avènement de la nouvelle et le moment où elle parvient aux hommes, et c'est par conséquent ce décalage, ce moment d'incompréhension qui suit la « féconde succession de ruptures, de destructions, de déclin, de bouleversements », qui mène souvent à interpréter les films de Tarr à partir d'un point de vue nihiliste.

En poursuivant son analyse, Heidegger va largement aborder la question du nihilisme pour nous faire comprendre progressivement que ce n'est pas une doctrine spécifique ou individuelle. Le royaume du nihilisme ne commence donc pas lorsqu'on s'apprête à combattre le christianisme ou à nier le Dieu chrétien, et cela n'a surtout rien à voir avec les opinions banales de ceux qui ne croient pas en Dieu : « il ne suffit pas de se réclamer de sa foi chrétienne ou d'une quelconque conviction métaphysique pour être en dehors du nihilisme. Inversement, celui qui médite sur le néant et son essence n'est pas nécessairement un nihiliste. On se sert volontiers de ce nom sur un ton qui laisse entendre que la simple qualification de nihiliste, sans par ailleurs y ajouter une idée précise, suffit déjà pour administrer la preuve qu'une méditation sur le néant conduit inévitablement à une chute dans

¹⁰² NIETZSCHE Friedrich. *Le gai savoir* § 343.
Italiques dans les texte.

¹⁰³ HEIDEGGER Martin. *Op.cit*, p. 261.

le néant, et signifie l'instauration de sa dictature. »¹⁰⁴ Heidegger explique que le nihilisme n'est pas non plus l'avis ou la doctrine d'un individu en particulier, ni un phénomène historique ou spirituel parmi d'autres, mais plutôt un mouvement historique, un élément catalyseur de l'Histoire européenne : « pensé en son essence, [le nihilisme est] le mouvement fondamental de l'Histoire de l'Occident [...] qui précipite les peuples de la terre dans la sphère de puissance des Temps Modernes. C'est pour cela qu'il n'est pas seulement un phénomène de notre siècle, ni même du XIX^e siècle [...] Le nihilisme n'est pas non plus le produit de certaines nations, où les penseurs et les écrivains parleraient délibérément de lui. Quant à ceux qui s'en croient exempts, ils risquent fort d'être ceux qui le développent le plus intensément. »¹⁰⁵

Tant que la phrase, ou la pensée en soi, 'Dieu est mort', soit interprétée comme une formule de l'incroyance, nous serions en train de renoncer à ce qui était essentiel pour Nietzsche : la méditation sur ce qui est déjà advenu et le rapport entre cela et l'essence de l'être humain. Ainsi, Heidegger continue :

« Le nihilisme au sens nietzschéen du mot ne recouvre donc aucunement l'état de fait purement négatif 'qu'on ne peut plus croire au Dieu chrétien de la révélation biblique' [...] Pour Nietzsche, le christianisme est la manifestation historique, séculière et politique de l'Église et de son appétit de puissance, dans le cadre de la formation de l'humanité occidentale et de sa civilisation moderne. Le christianisme, en ce sens, et la christianité de la foi néo-testamentaire ne sont pas la même chose. Une vie non chrétienne peut bien adhérer au christianisme et s'en servir comme facteur de puissance, de même que, inversement, une vie chrétienne n'a pas nécessairement besoin du christianisme. »¹⁰⁶

Il nous semble maintenant que, contrairement aux interprétations si fréquentes de *Le Cheval de Turin*, nous sommes devant une œuvre *anti-nihiliste*. Ce mouvement historique qu'est le nihilisme sera pris par Tarr et renversé pour en faire un film qui dit tout simplement *Oui*. Conscient de l'aveuglement humain abordé par Krasznahorkai dans ses textes, le

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 263.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 263, 264.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 265.

réalisateur décide de nous montrer tout de même que peu importe que nous en soyons conscients ou pas puisqu'à la fin, même sans comprendre, il faut toujours essayer encore. À la fin de *L'Antéchrist*, sans doute déjà emporté par la frénésie de ses dernières journées, Nietzsche écrit : « cette éternelle mise en accusation du christianisme, je la veux afficher sur tous les murs, partout où il y a des murs – j'ai pour cela des lettres qui rendraient la vue aux aveugles... »¹⁰⁷ Tarr, à son tour, ne s'intéresse pas à rendre la vue à personne, pour lui cela n'est pas nécessaire car dans la nature de l'homme réside une force qui le pousse à avancer même dans la pénombre. Nous verrons, par exemple, lorsque sa fille remarque au troisième jour que le cheval ne veut plus manger, Ohlsdorfer dira tout simplement : « il mangera », sans aucune inquiétude. Le cheval, comme lui, va manger jusqu'à son dernier jour.

Savoir quelque chose

Conformément aux propos de Korim et à l'unicité qui s'installe progressivement sur cette terre, la troisième journée commence comme la veille. Nous témoignons des journées qui se fondent les unes sur les autres : la jeune femme se lève, met des bûches dans le poêle, va quérir de l'eau, aide son père à se préparer et s'occupe du cheval. C'est pourtant grâce à la caméra, l'outil par excellence du cinéaste ciseleur, que le spectateur peut voir la différence du quotidien, l'unicité de sa vie : la différence à la « nième » puissance. Si le jour précédent la caméra attendait patiemment le lever du soleil à côté du lit d'Ohlsdorfer [fig. 4.10.], maintenant elle attend devant le lit de la fille [fig. 4.11.] : nous voyons la lumière du matin remplir la chambre tandis que la jeune femme se lève et s'assoit pour absorber les faibles rayons qui entrent par sa fenêtre avant d'entreprendre son travail journalier. Des sept minutes que dure ce plan-bloc (c'est presque la même durée de celui qui ouvrait le deuxième jour), la caméra filme la fille en plan fixe pendant plus de deux pour nous montrer sa routine matinale : une fois elle sort du lit, elle va immédiatement s'asseoir sur un tabouret où elle commence à s'habiller, elle mettra deux paires de chaussettes au-dessus du genou ; un cardigan ; deux jupes plissées qu'elle enfile par-dessus sa tête, l'une à la cheville et l'autre mi-longue ; un gilet ; un

¹⁰⁷ NIETZSCHE Friedrich. *L'Antéchrist*, § 62.

tablier ; une veste lainée ; un manteau ; une paire de bottes et juste avant de sortir de la maison, pour mieux se protéger du vent, un châle et une cape à capuche. Une fois dehors, la caméra ira derrière elle dans un travelling avant filmant tout son corps dans une légère contre-plongée, son corps penché vers l'avant, en accentuant ainsi sa marche laborieuse contre la force du vent [fig. 4.12.]. Nous nous approchons de son visage lorsqu'elle remplit les seaux pour observer le grand effort que cette tâche lui représente avant de revenir lentement dans un travelling arrière.



Fig. 4.10. Lever du soleil, deuxième jour – *Le Cheval de Turin*.



Fig. 4.11. Lever du soleil, troisième jour – *Le Cheval de Turin*.



Fig. 4.12. Quérir de l'eau II – *Le Cheval de Turin*.

Le rôle de la jeune femme dans cette troisième partie – annoncée par l'attention et le soin avec lesquels le cinéaste nous montre un acte aussi simple comme s'habiller – deviendra plus prépondérant dans quelques minutes, lors de l'arrivée de nouveaux visiteurs. S'habiller est une activité à laquelle Béla Tarr tient particulièrement : il nous avait déjà montré des séquences très similaires, comme celle de *Sátántangó* où le spectateur passe plusieurs minutes à regarder Irimiás et Madame Schmidt en train de se vêtir après avoir passé la nuit ensemble, ou encore

celle de *L'Homme de Londres* où Maloin rentre chez lui au petit matin après son travail et se prépare pour dormir. Dans *Le Cheval de Turin* nous passerons plusieurs minutes à observer la fille aider le père à mettre et à enlever ses habits, mais c'est dans cette scène spécifique que le cinéaste revisite intégralement l'acte de s'habiller, qui avait habité ses films depuis plusieurs années. « Si on regarde avec attention », dit le réalisateur, « on y retrouve tous mes vieux films. En fait tous mes films figurent dans *Le Cheval de Turin*. »¹⁰⁸

Lorsqu'on voit le personnage d'Erika Bók¹⁰⁹ en train de mettre ses vêtements nous y voyons également la petite Estike enfiler le cardigan de sa mère pour se protéger de la pluie et Henriette qui se regarde avec fierté devant le miroir en portant l'étole en fourrure de renard que son père vient de lui acheter. Nous avons dans cette séquence ce que Rancière appelle un « point de condensation » : là où se manifeste l'essence qui constitue les personnages, là où la nature de l'être humain nous est dévoilée dans toute sa simplicité. Le philosophe explique : « les événements qui font un film sont des moments sensibles, des découpes de la durée : des moments de solitude où le brouillard de l'extérieur pénètre lentement les corps de l'autre côté de la fenêtre [...] L'art de Béla Tarr c'est de construire l'affect global où se condensent toutes ces formes de dissémination. Cet affect global ne se laisse pas traduire en sentiments éprouvés par des caractères. Il est affaire de circulation entre des points de condensation partielle. »¹¹⁰ C'est alors la *circulation* entre ces points de condensation partielle qui façonne le film, et c'est cette séquence en particulier qui nous sert en même temps de pont ou de lien avec les films précédents, où l'acte de s'habiller était aussi un point de condensation partielle. C'est, si l'on veut, le point de condensation ultime qui veut souligner l'importance presque religieuse de cette activité.

Chaque fois que le cinéaste nous montre un personnage qui s'habille ou se déshabille il le fait comme en montrant un rituel, un acte sacré pour lequel il faut prendre son temps. Le mouvement des personnages, la fluidité et la lenteur avec laquelle ils s'habillent, contraste souvent avec le plan moyen fixe que Tarr affectionne pour les filmer. Cet acte nous est montré avec une telle révérence pour une raison fondamentale : s'habiller implique sortir et

¹⁰⁸ MAURY Corinne ; Zuchuat Olivier. *Op.cit*, p. 19.

¹⁰⁹ Rappelons-nous que Erika Bók joue non seulement le rôle de la fille d'Ohlsdorfer, mais celui d'Henriette dans *L'Homme de Londres* et d'Estike dans *Sátántangó*.

¹¹⁰ RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 40.

sortir, chez Béla Tarr, implique devoir affronter l'hostilité du monde extérieur. S'habiller est ainsi une manière de se préparer pour affronter la vie dehors, d'où l'importance particulière des manteaux : rappelons-nous que dans *Damnation* c'est précisément la Dame du Vestiaire, celle qui gérait les manteaux des clients du bar, qui prévient Karrer des dangers qui l'attendent ; pensons aux lamentations de Halics sur l'état déplorable de son manteau ou aux minutes entières passées à contempler celui du Docteur, accroché derrière son fauteuil. Pour l'équipe Tarr-Hranitzky les vêtements et la façon de les mettre et les porter est aussi important que manger ou dormir, il n'y a aucune hiérarchie parmi les activités réalisées par leurs personnages car tout est réalisé en toute conscience. Le temps que le spectateur passe à regarder la fille d'Ohlsdorfer s'habiller fait de lui le témoin d'une personne qui stoïquement s'apprête à faire face à une apocalypse, et pour cela il faut du temps. Revenons à Rancière : « chaque moment est un microcosme. Chaque plan-séquence se doit d'être à l'heure du monde, à l'heure où le monde se réfléchit en intensités ressenties par des corps. »¹¹¹

Comme la veille, ce troisième jour se termine par l'arrivée d'un visiteur. Au milieu du déjeuner, lorsqu'ils mangent leurs pommes de terre, Ohlsdorfer perçoit un point minuscule qui s'approche et ordonne à sa fille d'aller voir ce que c'est : à l'horizon, vers le sommet de la colline qui entoure la maison, une charrette avance à toute vitesse, tirée par deux splendides chevaux blancs en pleine forme ; en ce moment précis, la musique qui accompagnait le discours de Bernhardt revient pour accompagner le reste de la séquence [fig. 4.11]. Le plan de cinq minutes qui s'ensuit est un travelling optique qui commence par un très lent zoom arrière et nous dévoile graduellement que la caméra est restée dans la maison : nous sommes restés à l'intérieur à regarder, comme la jeune femme, à travers la fenêtre. Tarr revient ici à l'une de ses formes préférées : la tache noire. La progression du zoom arrière nous révèle lentement, à droite de l'écran, l'ombre de la jeune femme – on pense à Karrer dans la séquence d'ouverture de *Damnation* [fig. 2.1] ou à Estike [fig. 2.17] dans le quatrième chapitre de *Sátántangó* – qui comprend que le point minuscule est un groupe de tziganes. L'appareil fera ensuite un zoom avant pour se centrer sur les nouveaux arrivants : ils sont sept, six hommes et une femme, qui arrêtent leur course une fois ils sont devant le puits pour se procurer un peu d'eau. Un fort contraste s'installe entre la bande d'étrangers et Ohlsdorfer et

¹¹¹ *Ibid*, p. 41.

sa fille. Tout d'abord, les fortes rafales et la poussière ne semblent pas les empêcher de marcher ou de bouger, tout ce qui représentait un grand effort pour nos deux personnages, est jovial pour le groupe : ils enlèvent la couverture du puits sans aucun effort, la force du vent semble plutôt les accompagner, les emporter, ils sont contents, ils rient, ils chantent, ils s'entraident. Lorsqu'ils arrivent, la musique cesse pour que nous puissions entendre leur interaction avec la jeune femme, envoyée par son père pour les chasser. Les tziganes veulent l'amener avec eux : « viens avec nous en Amérique ! » Elle se bat vigoureusement contre eux, jusqu'à ce qu'Ohlsdorfer intervienne et, une hache à la main, réussit à les expulser. Ils montent dans leur charrette pour repartir, mais avant de reprendre leur chemin, un des hommes s'approche de la jeune femme pour lui offrir un livre : « merci pour l'eau ». Il regagne ses camarades et la voiture décolle, tirée par les deux magnifiques destriers, laissant derrière elle une traînée de poussière et l'écho de leur chant : « nous reviendrons ! L'eau est à nous ! La terre est à nous ! »

Contrairement à la visite de Bernhardt et aux séquences qui dépeignent le travail de nos deux personnages, où la caméra, et par conséquent le spectateur, s'approche des visages et des objets au point de presque participer à la scène, ici nous restons à l'écart. Cette fois c'est le public qui demeure à distance, à l'intérieur de la maison, à contempler les événements passivement : nous prenons donc la place de l'homme à la fenêtre. Le travelling optique donne ici un rythme plus sombre aux événements, ce qui va se refléter dans la fin de la journée, où nous apprendrons de quoi parle le livre que la fille a reçu. Dans ce monde par-delà bien et mal, cette scène inquiétante – avec les exclamations finales du groupe s'avérant être une menace à Ohlsdorfer : « tu crèveras ! » – nous laisse perplexes, comme si tout à coup l'eau et la terre venaient d'acquérir une autre dimension, comme si ces éléments de notre quotidien, auxquels nous tenons avec une telle force, avaient changé. L'eau, soudainement, est à tous. Cette empathie que l'on ressent pour la bande de tziganes a été expliquée plus en détail par Krasznahorkai, qui nous dit à propos de cette séquence : « [c'était] une scène très émouvante pour nous [...] car notre sympathie n'est pas pour la création, pour le dieu, notre sympathie est avec vous, avec les autres personnes, dans le monde entier, nous ne détestons pas les êtres humains, Béla et moi, non, ce que je ressens envers les gens n'est pas de la haine

ou du jugement, il n'y a pas de position pour faire un jugement pour moi sur les êtres humains parce que je suis aussi un être humain. »¹¹²



Fig. 4.13. L'eau est à tous ! – *Le Cheval de Turin*.

De retour à la maison, une fois les intrus disparaissent, sous les derniers rayons de soleil, la fille commence à lire ce qui paraît être une petite Bible noire, ou plutôt une anti-bible.

¹¹² CÁRDENAS Mauro Javier. *Op.cit.*

"A very emotional scene for us who made this film, because our sympathy is not for the creation, for the god, our sympathy is with you, with other people, all of the world, we don't hate human beings, Béla and me, no, what I feel toward people is not hate or judgment, there is no position to make a judgment for me about human beings because I am also a human being."

Lentement, tandis que le jour s'éteint, elle lit avec difficulté, à haute voix : « comme dans les lieux saints il n'est permis que ce qui sert l'exercice de la vénération de Dieu, et tout ce qui n'est pas en accord avec le caractère sacré du lieu est interdit ; et comme les lieux saints ont été diffamés par des grandes injustices, qui ont pris part et qui révoltent l'assemblée des fidèles, il est donc interdit d'y célébrer des offices jusqu'à ce que les injustices commises soient réparées par une cérémonie de pénitence. L'ordinant dit à l'assemblée des fidèles : 'le Seigneur était avec vous !' Le matin deviendra nuit. La nuit aura une fin... » En ce lisant, le troisième jour arrive à sa fin.

Encore une fois, ce texte est un extrait d'une nouvelle de Krasznahorkai, la dernière source littéraire du film, intitulée *Journey in a place without blessings* (*Járás egy áldás nélküli térben*). Cette nouvelle, contrairement aux déjà analysées, n'a pas été écrite dans le style habituel de l'auteur qui, au lieu d'élaborer ses longues phrases sidérantes, fera plutôt le contraire : dans trente courts paragraphes numérotés I-XXX, certains d'une seule ligne et aucun de plus d'une demi-page, nous aurons l'histoire d'une congrégation chrétienne qui abandonne son église car ses fidèles ressentent dans leur cœur la mort de Dieu. Les trente sous-parties narrent le démantèlement du temple par la communauté, qui travaille en écoutant le sermon de l'évêque qui explique à Dieu les raisons de l'abandon des lieux. Cela commence par une définition très claire de ce qu'est une église : « une église est un lieu où les Saintes Écritures sont lues et comprises. L'évêque s'assied tristement au milieu de l'assemblée et dit : 'c'est la fin de la lecture des Écritures, car elles n'ont pas été comprises'. »¹¹³ La sainteté du lieu serait donc intrinsèquement liée à la compréhension ce qui s'y dit. Étant donné que ce n'est plus le cas, cet édifice cesse nécessairement d'être une église et donc un lieu saint. Krasznahorkai nous met ainsi de nouveau dans le domaine de l'incompréhension, mais cette fois il y a une différence importante : l'évêque, qui guide le récit à travers ses prières, est bien conscient de cette incompréhension et met en marche, enfin, une *action* avec toute la communauté. Le passage lu par la jeune femme – qui nous fait immédiatement penser aux paroles de Bernhardt lorsqu'on apprend qu'il s'agit ici d'un lieu saint « diffamé » –

¹¹³ KRASZNAHORKAI László. *Journey in a place without blessings* in *The world goes on*, p. 277.

"A church is that place where the Holy Scriptures are read and understood.

The diocesan bishop sits sadly among the congregation and he says: 'this is the end of the reading of the Scriptures, for there has been no understanding'."

correspond à la troisième sous-partie où l'ordinant prend le ciboire et les hosties du tabernacle, éteint la lampe du sanctuaire et confesse à Dieu que suite à l'impossibilité de comprendre la « vérité », le salut éternel leur est refusé : « maintenant nous nous retirons avec tristesse de ce temple de prière construit avec le travail des hommes, que ce temple soit ici la maison du salut inaccompli, la salle des sanctifications du ciel à jamais inaccessible »¹¹⁴.

L'ordinant souffle les cierges placés sur l'autel, prend l'encens de l'encensoir et en éteignant les braises proclame : « Seigneur, nos prières sont montées ici devant Ta Présence comme de l'encens. Elles n'y monteront plus jamais. Je rescinde l'encensement de l'autel, des murs et de cette assemblée »¹¹⁵. Il fait un tour pour regarder les murs, lave les signes des douze croix et s'avance vers l'autel où il efface le souvenir de l'huile sacrée en affirmant : « nous avons loué Ton nom sacré avec des chants festifs, mais nous ne le ferons plus. Car en ce jour, Ton peuple desséché rend cérémonieusement ce temple à la Prière elle-même ; ce temple où, bien que Tu aies été honoré, rien n'a été appris de Ta Parole, et aucune âme n'a été nourrie par Tes sanctifications »¹¹⁶. En s'approchant de l'autel pour le démonter, aidé par deux assistants, il s'adresse de nouveau au Seigneur : « et maintenant, Notre Seigneur, nous Te supplions ardemment de retirer toute bénédiction céleste, de ne plus rendre ce lieu sacré, parce que les courants de la grâce de Dieu ne peuvent plus laver les péchés du peuple [...] Retire ta bénédiction de ce lieu, notre Dieu, parce qu'il n'y a plus aucun signe de l'amour de Jésus, qui s'est sacrifié pour nous »¹¹⁷. Ensuite, toujours avec ses deux assistants, il enlève les

¹¹⁴ *Idem*.

"Now we withdraw in sadness from this temple of prayer built with human labor, and so may this temple here be the house of salvation unfulfilled, the hall of the sanctities of heaven forever unattainable."

¹¹⁵ *Ibid*, p. 278.

"Our Lord, our prayers did ascend here before Your Presence like frankincense. Never shall they ascend again. I rescind the censuring of the altar, the walls, and of this congregation".

¹¹⁶ *Ibid*, p. 280.

"We have praised Your sacred name with festal songs; and yet we shall do so no more. Because on this day, Your withered people ceremoniously return this temple to Prayer itself; this temple, where, although You were honored, but from Your Word nothing was learnt, and by Your sanctities no soul was nourished".

¹¹⁷ *Ibid*, p. 282.

"And now, Our Lord, we yearningly implore You to withdraw every blessing of the heavens, to make this place sacred no more, because the currents of God's grace can no longer wash away the sins of the people [...] Withdraw Your blessing from this place, our God, because there is no longer any sign of the love of Jesus, who sacrificed, for us."

images des saints et les statues sacrées en déclarant : « [il ne nous sera plus jamais permis de voir] Tes saints, parce que si nous les contemplons ici, ils ne nous font penser qu'à nos péchés et au chemin qui mène à la bassesse, et non à la vie sacrée. Retire-nous donc ta bénédiction, Seigneur, car en les regardant, nous ne sommes pas fortifiés dans notre foi, et ainsi ceux qui ont demandé l'intercession de Tes saints, en priant devant ces icônes et ces statues, n'obtiendront jamais de refuge sur cette terre, et la gloire éternelle du ciel jamais ils ne gagneront »¹¹⁸. L'évêque finit sa liturgie ultime, ou plutôt son anti-liturgie, et retire toute trace d'eau consacrée et en se tenant devant un vase rempli d'eau, il termine :

« Lorsque nous avons consacré cérémonieusement cet édifice, nous avons supplié Notre Seigneur et notre Dieu de bénir cette eau, qui nous rappelait notre propre baptême. Maintenant nous supplions Notre Seigneur de retirer cette bénédiction, car nous n'avons pas suivi les incitations de l'âme. Notre Dieu ! Nous aurions pu atteindre par Toi la clarté de la vie, mais c'est en vain que Tu as décidé que, purifiés, nous nous lèverions pour une vie nouvelle : nous ne nous sommes pas levés pour une vie nouvelle, et nous ne sommes pas devenus les héritiers du bonheur éternel. Retire donc Ta bénédiction antérieure de cette eau, afin que nous ne nous souvenions jamais de Ta miséricorde céleste, une miséricorde que nous n'atteindrons jamais »¹¹⁹.

Une fois dehors, la confrérie ferme les portes pour la dernière fois et devant la congrégation silencieuse l'ordinal s'adresse, aussi pour la dernière fois, à ses fidèles. Comme les villageois, qui accordèrent toute leur confiance à Irimiás et à son projet de l'île

¹¹⁸ *Ibid*, p. 284.

[No longer shall it be permitted for us to see] Your saints, because if we gaze upon them here, they only make us think of our sins and the path that leads to baseness, and not of sacred life. So withdraw Your blessing from us, our Lord, because as we look at them we are not strengthened in our faith, and thus those who sought intercession from Your Saints, praying before these icons and these statues, shall never gain shelter upon this earth, and eternal glory in Heaven never shall they gain".

¹¹⁹ *Ibid*, p. 286.

"When we ceremoniously consecrated this building, we begged Our Lord and our God to bless this water, which reminded us of our own baptism. Now we beg Our Lord to withdraw this blessing, because we did not follow the promptings of the Soul. Our God! We could have attained the clarity of life through You, but in vain did You decide that, cleansed, we would arise to a new life: we did not arise to a new life, and we have not become the inheritors of Eternal Happiness. So withdraw Your former blessing from this water, so that we shall never remember Your heavenly mercy, a mercy which we shall never ever attain."

communiste, l'évêque fait preuve d'une foi inébranlable devant le nouveau commencement : « j'ai entendu une grande voix dire depuis le trône : 'voici l'abri de Dieu parmi les hommes ! Il habitera avec eux, et ils seront Son peuple, et Dieu lui-même sera au milieu d'eux' [...] Celui qui est sur le trône a dit : 'voici, je créerai tout à nouveau' »¹²⁰. Avec la vision d'un nouvel avenir, la congrégation de fidèles se disperse lentement et l'évêque disparaît, laissant derrière ce bâtiment vide, ce temple abandonné. Cette image nous fait soudainement penser à l'église détruite de *Sátántangó*, dont les cloches continuèrent à sonner pendant des décennies à cause des rafales de la plaine magyare jusqu'à parvenir aux oreilles du Docteur, qui en entendant le tintement du glas sort de sa maison une dernière fois pour découvrir, comme Macbeth, que la vie n'est peut-être qu'une histoire racontée par un fou.

Nous découvrirons, en lissant attentivement le dernier discours de l'ordinant, qu'il s'agit d'un passage emprunté directement de *l'Apocalypse de Jean*, plus précisément du chapitre 21, où l'évangéliste parle d'un « nouveau ciel et d'une nouvelle terre » et de l'apparition de la « nouvelle Jérusalem », une référence directe à la vision du prophète Ézéchiel¹²¹, le livre cité par la Dame du Vestiaire dans *Damnation*. Krasznahorkai utilise ici la fin de *l'Apocalypse*¹²² – où Jean nous parle d'un « fleuve de vie » et d'un « arbre de vie », d'un nouveau monde où « il n'y aura plus de nuit, et il n'y aura plus besoin de lumière de lampe ni de lumière de soleil, car le Seigneur Dieu illuminera [Ses fidèles] et ils règneront dans les âges des âges »¹²³ – nous mettant encore une fois dans ce *temps d'après*, dans une vie après la fin. *Journey in a place without blessings* nous montre ainsi une congrégation qui croit à un renouvellement de la vie et abandonne sans hésiter l'ancienne parole de Dieu. Voici pourquoi les tziganes sont aussi contents : ils connaissent le contenu de ce livre, ils y croient. Cette anti-bible, offerte en échange d'un peu d'eau, apparaît dans le film comme une nouvelle manière de répandre la même nouvelle annoncée par Bernhardt, la même nouvelle qu'autrefois dévoilait l'Insensé au

¹²⁰ *Ibid*, p. 286.

"I heard that strong resounding voice speak from the throne: 'Behold the shelter of God among the people! He shall live with them, and they shall be His people, and God Himself shall be among them [...] And He who sat upon the throne spoke: 'Behold, I shall create everything anew.'"

¹²¹ Cf. *Ézéchiel*, 40-48.

¹²² *L'Apocalypse de Jean* se compose de 22 chapitres.

¹²³ *Apocalypse de Jean*, 22:1-5.

milieu d'une place de marché. Ohlsdorfer et sa fille habitent déjà ce nouveau monde, il est ici et maintenant, l'auteur de *The world goes on* nous en avait prévenu, car c'est un monde qui s'installe sans que l'on s'en rende compte.

Nous devons insister sur un point important ici : *Le Cheval de Turin* n'est ni un film « athée » ni la mise en scène d'une pensée « athée », il s'agit plutôt d'une œuvre qui expose le nihilisme en mettant en évidence la fin des pouvoirs suprasensibles. Rappelons-nous, ce savoir sur la mort de Dieu est un *gai* savoir, mais « la gaieté ici désignée », nous explique Heidegger, « n'est pas la vaine et superficielle humeur du fugitif divertissement [...] mais bien cette allégresse de la supériorité, imperturbable même dans ce qu'il y a de plus dur et de plus terrible, de plus problématique, de plus douteux dans le domaine du savoir, cette allégresse qui y puise plutôt une force plus grande, en l'approuvant dans sa nécessité. »¹²⁴ Enfin, une gaieté qui nous dit : il n'y a plus besoin de bénédictions. « Le matin deviendra nuit » dit l'anti-bible, et l'on pense à Valuska et à sa démonstration de l'éclipse de soleil. Lorsque le jour devient nuit dans le petit bistrot et l'homme qui représente la Lune se place entre le Soleil et la Terre nous entendons János déclamer : « nous ne percevons pas les événements extraordinaires dont nous sommes témoins ». C'est comme s'il parlait de nos deux personnages : ni Ohlsdorfer ni sa fille ne réalisent la puissance des événements qu'ils ont vécus. Nous verrons par la suite les trois jours suivants se succéder assez rapidement – mettant en évidence ce que la fille vient de lire – où nous assisterons à la fin de trois éléments fondamentaux de la vie de ces gens : il n'y aura plus d'eau au puits ; les lampes cesseront d'illuminer ; la tempête s'arrêtera.

Comme les journées précédentes, le quatrième jour commence par l'allumage du poêle et la sortie pour quérir l'eau du jour. La caméra, pourtant, restera cette fois à l'intérieur de la maison en nous montrant dans un plan général le chemin de la jeune femme au puits : une nouvelle variation dans la manière dont Tarr filme le chemin vers leur source d'eau. Encore une fois, la position de la caméra détermine la différence et annonce le bouleversement de la journée : nous verrons la jeune femme arriver au puits comme toujours, lancer le sceau comme toujours, et découvrir une réalité troublante ; elle jette tout par terre et court prévenir son père : il n'y a plus d'eau. Ohlsdorfer se lève pour évaluer l'état du désastre et, accompagné

¹²⁴ HEIDEGGER Martin. *Nietzsche*, tome I, p. 215.

par la caméra qui reprend maintenant son mouvement habituel, nous suivons ses pas laborieux pour constater qu'en effet le puits a complètement séché [fig. 4.12.] : l'appareil remonte le rebord et effectue une plongée zénithale de plus de vingt secondes qui nous permet de contempler cette véritable image d'apocalypse, contrastée par les jurons lancés par Ohlsdorfer qui, sans hésiter, regagne la maison. En s'assurant d'avoir de l'eau-de-vie, seule possession fondamentale pour survivre, il ordonne à sa fille de ranger leurs affaires : vêtements, vaisselle, pommes de terre et, surtout, pálinka ; s'il n'y a pas d'eau c'est impossible de rester.

Entretemps, la jeune femme va voir le cheval et s'aperçoit que non seulement il n'a pas mangé, mais maintenant il ne veut pas boire de l'eau non plus. Chargeant une petite charrette avec leurs maigres possessions, ils se mettent en route contre le vent, suivis par le cheval qui, même s'il accepte de les suivre, ne tirera plus le charriot car depuis trois jours son esclavage est terminé. Comme s'il s'agissait d'une procession, la jeune femme – qui face à la rébellion de l'animal doit tirer la charrette –, l'homme et le cheval vont monter la colline et passer devant un arbre solitaire qui règne sur ce domaine jusqu'à disparaître. L'appareil, qui les suit dans un panoramique horizontal placé devant la fenêtre de la maison, restera fixé pendant plus de quarante secondes sur cet arbre [fig. 4.12] : on verra ses branches se courber par la force des rafales, des feuilles mortes danser dans l'air. Nous observons ce paysage et nous attendons jusqu'à ce que, comme un déjà-vu, nous apercevons le cortège qui fait demi-tour. Ce panoramique, très semblable au travelling optique qui nous montrait l'arrivée triomphale des tziganes, nous présente le retour de ces sans-espoir, de ceux qui n'ont nulle part où aller : « nous les verrons [le père et la fille] de longues minutes partir au loin, disparaître derrière la ligne d'horizon, puis revenir par le même chemin, tout aussi lentement, voyageurs condamnés à l'impossible départ, condamnés au retour, tenus de regagner l'unique foyer où la vie peut continuer de suivre son cours. Le monde n'est jamais si inhabitable que nous ne puissions y reconnaître un abri et un foyer. La fin du monde n'est jamais si imminente que nous ne puissions continuer d'y vivre. Un film qui s'arrête longuement auprès des êtres humains pour en épouser le rythme de vie n'est jamais si pessimiste qu'il ne témoigne en fait de leur puissance de vie et de survie. »¹²⁵

¹²⁵ GRAMONT Jérôme DE. *Les trois morts de Frédéric Nietzsche* in *Nunc*, n° 29, p. 35.

Dès que la fille découvre la disparition de l'eau, l'intérêt de Tarr se centre sur les visages non-humains. Outre les longues secondes passées à contempler le fond du puits et l'arbre de la colline, deux images ressortent avec une force particulière : la porte de l'écurie, filmée pendant vingt secondes [fig. 4.12], et la roue de la charrette [fig. 4.12], qui occupera presque trois quarts de l'écran pendant un peu plus de trente secondes. Ces *visages* surgissent encore une fois pour que l'on comprenne que dans ce cinéma tout objet a le rang de « personnage » ; le réalisateur prend le temps de les filmer pour que l'on les observe dans toute leur splendeur. Une analyse sophistiquée pourrait proposer par exemple que la porte de l'écurie, laissée grande ouverte par Ohlsdorfer, ne dévoile qu'un gouffre noir où la lumière ne pénètre pas, un abîme qui avale le patriarche esclavagiste pour en faire sortir un homme transformé qui, sans aucune explication, n'essaie même pas de se servir de sa bête de somme pour échapper à la sécheresse de la terre et décide plutôt de la traiter avec empathie. Dans cette même ligne, la roue de la charrette, évocatrice du Dharmachakra, apparaîtrait en plein milieu du plan symbolisant la pulsion inconsciente que l'on trouve chez l'être humain, qui le pousserait à suivre le Dharma quelles que soient les circonstances. Nous savons pourtant que Béla Tarr tient beaucoup à la simplicité. Nous devons comprendre que ces images ne cherchent pas à évoquer quoi que ce soit, elles sont là exclusivement pour nous dévoiler l'*ainséité* de ces objets – leur nature absolue – et nous les montrer, tout simplement, tels qu'ils sont. L'apparition de ces « visages » dans ces plans-bloc transmet la distance qui existe entre le cinéaste et l'exceptionnalisme humain, si présent dans l'histoire du cinéma, pour placer le spectateur dans une sphère où une porte qui mène à une pièce obscure et une roue qui supporte le poids d'une famille sont aussi fondamentales pour la création du film que les corps humains.

La façon dont Tarr nous montre le mouvement de cette roue, ce dispositif mécanique élémentaire qui avance avec souplesse malgré le terrain difficile, nous oblige à nous demander s'il existe une invention plus parfaite au monde que cette machine simple. Cette roue, qui nous fait penser au cercle éternel qui ne cesse de revenir dans le cinéma de Tarr, nous renvoie à la pensée de Kepler, pour qui la géométrie reflétait la perfection de la création. Nous passerons enfin de l'arbre à un plan fixe de la maison, l'appareil fera un très lent travelling optique pour s'approcher des murs et de la fenêtre où nous verrons apparaître le visage de la

filles, mais la caméra ne se centrera pas sur elle non plus, car elle continue d'avancer pour nous montrer comment, progressivement, cette figure humaine est effacée par la poussière, *comme à la limite de la mer un visage de sable*.



Fig. 4.14 Les visages de la fin – *Le Cheval de Turin*.

Cette vision non anthropocentrique qui caractérise le style de Béla Tarr nous mène finalement à l'animal, l'esprit aux reins solides. La jeune femme a désormais cessé d'aller au puits et le cinquième jour se lève avec Ohlsdorfer qui, vivant dans un présent éternel, se prépare comme si les événements des jours précédents n'avaient aucune incidence sur sa vie. En allant chercher le cheval, pourtant, quelque chose change de nouveau ce jour : dans un plan de trois minutes, le cocher regarde son cheval immobile qui ne mange pas depuis deux jours et décide enfin de le libérer des rênes. Dorénavant, l'esprit aux reins solides est libre, exempt pour toujours du joug de l'être humain. Dans un nouveau plan de trois minutes, Tarr fait deux gros plans de quarante-cinq secondes, le premier du visage du cheval et le second de la porte de l'écurie qui maintenant restera fermée définitivement [fig. 4.15]. Cette séquence nous montre l'animal pour la dernière fois et clôture son rapport avec le maître, un contraste évident avec le tout premier plan du film qui nous montrait sa force et sa puissance lorsqu'il se

battait contre le vent. La caméra se centre alors sur lui, enfermé dans l'étable, dans l'obscurité, immobile, mais, pour une fois, libre. L'histoire qui commence par un cheval fouetté se termine avec sa libération et l'on pense aux larmes de Friedrich Nietzsche, au drame de Turin et aux phrases d'ouverture empruntés de la nouvelle de Krasznahorkai, on essaie de trouver une réponse à la question initiale sur le sort de l'animal et nous voici, en attendant, ne sachant rien, regardant tout simplement. Dans cette nouvelle ère, le plus haut degré de puissance et de splendeur pour l'esprit aux reins solides sera atteint dans cette écurie, dans l'obscurité totale. À ce sujet, David Lengyel écrit :

« Béla Tarr nous permet de ressentir la compassion qui a lieu entre l'homme et l'animal, représentant chacun deux règnes du vivant qui se relèvent. De là que le rapport hiérarchique très ancien, qui se perpétue au détriment de l'animal, se renverse ici. L'animal sera même supérieur à l'homme, en ce qu'il reconnaît sa souffrance, mais d'une reconnaissance qui dépasse toute image. Le silence de l'échange, où le cheval souffre pour l'homme, aura au moins deux conséquences majeures : d'une part, ce silence *signifie*, et il signifie un changement d'époque, la remise en question de l'anthropocentrisme. Et le changement d'époque se dit aussi tournant. Puis, d'autre part, la fin d'un temps et le début d'un autre, voilà ce qui fait de Nietzsche une référence incontournable pour Béla Tarr. »¹²⁶



Fig. 4.15. Le cheval rebelle III – *Le Cheval de Turin*.

Le dernier indice de cette nouvelle ère arrivera à la fin du cinquième jour. Comme nous l'annonçait déjà le chapitre 21 de *l'Apocalypse de Jean*, cité par l'Ordinant dans *Journey in a place without blessings* et donc lu par la jeune femme dans l'anti-bible offerte par les tziganes, le

¹²⁶ LENGYEL David. *Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques* in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*, p. 66.

nouveau monde n'aura plus « besoin de lumière de lampe ». Tout de même la jeune femme, inquiète pour l'obscurité, allume trois lampes qui s'éteignent immédiatement, l'une après l'autre. Elles sont pourtant remplies d'huile mais comme s'il manquait de l'oxygène, le feu ne s'allume plus. Dans l'obscurité totale, Ohlsdorfer prononce une phrase qui veut résumer l'histoire de l'humanité : « demain on essayera encore. » Sans lumière et sans eau, ils se préparent pour dormir et en entendant leur respiration le spectateur ressent un nouveau changement, on entend le silence : l'orage qui faisait rage dehors et le nuage de poussière fouetté par le vent arrivent à terme. Pour la première fois il n'y a pas de hiérarchie entre l'humain et l'animal, cette séquence les situe à la même échelle et les met dans les mêmes conditions : sans aucun type de pouvoir sur leur environnement. Répétons donc : « l'animal relèverait l'homme de ses fonctions de 'maître et possesseur de la nature', parce qu'au moment même où celui-ci amorce son déclin, le cheval, un être jusque-là soumis, pourrait lui signifier un adieu, empli qu'il est de compassion. C'est la compassion *de l'animal pour l'homme* qui aurait fait sangloter [le] grand expert en renversement des valeurs. »¹²⁷

Nous ne pouvons pas surestimer l'importance de cet instant de silence. Ce silence, qui joue une place prépondérante dans ce cinéma, ne sera jamais aussi présent. La représentation du silence, saint graal d'artistes et musiciens, n'aura jamais autant de puissance que dans les arts cinématographiques. Dans les mots de Béla Balázs :

« Le silence, l'expérience humaine la plus profonde et la plus significative, à laquelle aucun art, ni la peinture, ni la sculpture, ni le cinéma muet n'a jamais pu donner forme. Aucun art visuel n'a pu représenter le silence, parce que celui-ci n'est pas un état, mais quelque chose qui survient. Un événement pour l'homme. Une rencontre. Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. Là où il est intentionnel. Soit que les choses se taisent soudain, soit que l'homme pénètre dans le silence comme dans une autre contrée. Le silence devient alors grand événement dramatique. Il est alors l'inverse d'un cri intérieur, un silence perçant. Il est rien de moins qu'un calme neutre. Pareil silence est une détonation négative. Haleine retenue. Comme au cirque, quand la musique soudain s'arrête pour le saut de la mort. »¹²⁸

¹²⁷ LENGYEL David. *Trembler pour l'autre. Pour une éthique du cinéma*, p. 151. Italiques dans le texte.

¹²⁸ BALÁZS Béla. *L'Esprit du cinéma*, p. 326.

C'est alors entourés par ce silence que nous pénétrons la dernière séquence du film et que l'équipe créatrice du *Cheval de Turin* ouvre le sixième et dernier jour : composé d'un unique plan de trois minutes et demie, nous n'aurons qu'un plan fixe du duo père et fille à table où c'est maintenant la fille qui refuse de manger. Faute d'eau et de feu pour cuisiner, obligés de manger une pomme de terre crue, la jeune femme dit « non » et reste impassible face à son père qui lance son dernier ordre : « il faut manger ». Pour elle, comme pour le cheval, l'esclavage est fini. On pourrait dire, pour reprendre le texte de Joël Vernet, que c'est ainsi que l'animal devient le héros du film, ou plutôt que « l'animal [devient] le héros de *notre vie*. Bien qu'il ait été battu, fouetté, humilié, c'est toujours lui qui a tiré notre petite vie alors que le cocher voulait se faire passer pour un maître. Le maître du cheval. Puis le maître de sa femme, puis le maître de sa fille. Il n'est le maître de plus rien [...] Béla Tarr, pour nous, avec le récit des images, a filmé le poids du monde. Qu'il a ramené dans un univers étréci, fait de rien, une vaste pièce, la pièce archaïque des Grands peintres, des pauvres, des affamés. »¹²⁹ Avec cette dernière séquence, le cinéaste nous culmine sa scène d'anti-genèse : opposant ses six journées aux sept de la Création, il propose un monde qui se défait avec le passage des jours, où rien n'est créé, où les besoins qui ne seront jamais comblés abondent et où il n'y aura pas de repos. L'absence du septième jour nous indique que contrairement au récit original de la Genèse, qui commence par l'apparition de la lumière – « Que la lumière soit ! » – et se termine avec la bénédiction du septième jour – le jour saint où Dieu se repose une fois il voit son œuvre accomplie –, ici il n'y a pas de quoi se reposer.

« En effet », nous dira David Lengyel, « il n'y a pas de *shabbat*, pas de septième jour dans *Le Cheval de Turin*. L'existence sabbatique n'est concevable que pour la créature, c'est-à-dire pour un être qui s'est reconnu comme telle. Si la semaine tronquée de son repos signifie une cloison infranchissable entre monde créé et incréé – plus exactement : *dé-créé*, chez Béla Tarr –, c'est alors la possibilité même de l'enseignement qui est révoqué en doute. Tout semble indiquer un échec du salut. Mais il y a peut-être, malgré tout, lieu de faire deux remarques. D'une part, que la *dé-création* suppose son préalable, la création, à

¹²⁹ VERNET Joël. *Op.cit*, p. 18.
Italiques de l'auteur.

laquelle s'accrochent encore quelques fidèles. Cet acharnement prend sa source dans la Bible, où le monde fut anéanti puis refait. »¹³⁰

La rébellion du cheval et de la jeune femme, qui se rend manifeste essentiellement par leur refus total de manger, nous permettrait de penser à la dernière phrase du film – qui est d'ailleurs la dernière phrase de la filmographie de Béla Tarr – d'un point de vue analogue à celui que nous propose Lengyel : un accrochage inconscient à la vie. « Il faut manger », la pensée obstinée d'Ohlsdorfer – qui se dessinait lorsqu'il déclarait, après trois jours de jeûne du cheval, « il mangera » – révèle un personnage qui, malgré une vie plongée dans la répétition, ne conçoit pas la possibilité de mettre un terme aux activités vitales. Privé de lumière, de chaleur et d'eau, le père ne refusera jamais de se nourrir, et il en va de même pour sa fille et la bête de somme qui, en refusant de manger, renoncent à l'esclavage et non à la vie. Ceux qui disent « non », en apercevant le nouveau monde, seraient plutôt en train de dire Oui.

Dès *Le nid familial* – qui se termine avec le sourire d'Irén qui malgré toutes ses souffrances rêve d'avoir un jour son propre appartement – jusqu'à son dernier film, Béla Tarr ne cesse s'insister sur l'aspect cyclique, et non circulaire, de la vie. Avec chacune de ses œuvres le cinéaste nous ouvre un chemin non-linéaire, toujours parcouru par des personnages remplis de doutes, d'hésitations et d'incertitudes, mais qui ne s'opposeront jamais à la vie. On pense aux sillons tracés par le laboureur à la chemise rouge de Pieter Bruegel, ces chemins oscillants que Nietzsche s'est efforcé d'expliquer comme un *gai savoir*. C'est en cela que consiste l'héroïsme dont parlait Joël Vernet, très clairement expliqué par le philosophe allemand : « *Qu'est-ce qui rend héroïque ? – Aller à la fois au-devant de sa suprême souffrance et de sa suprême espérance.* »¹³¹ Dans un commentaire à ce même passage, Heidegger proposera qu'un « 'Gai savoir', ce n'est rien d'autre que le nom de la 'philosophie' celle qui enseigne l'Éternel Retour du Même comme sa doctrine fondamentale. »¹³² Il en va de même

¹³⁰ LENGYEL David. *Op.cit*, p. 155
Italiques dans le texte.

¹³¹ NIETZSCHE Friedrich. *Le gai savoir* § 268.
Italiques dans les texte.

¹³² HEIDEGGER Martin. *Nietzsche*, tome I, p. 216.

pour Tarr : si la jeune femme et le cheval ne mangent pas cela ne veut pas dire qu'ils renoncent à vivre, cela veut dire tout simplement qu'il y aura de nouvelles formes de continuer.

Voici comment chaque film est pour Béla Tarr une histoire où la fin commence, un cheminement qui s'incurve, avance, recule, vire mais arrive toujours. Nous pensons à Samuel Beckett et aux dernières phrases de *L'Innommable* (1953), où la voix sans corps qui guide le roman avance, recule, vire mais continue toujours :

« Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. »¹³³

La voix de *L'Innommable* exprime l'angoisse que certains spectateurs peuvent ressentir en regardant *Le Cheval de Turin*, mais il faut savoir que l'angoisse est en quelque sorte un chemin vers le sens. Enfermé avec le silence, *L'Innommable* se dit ce que les personnages de Béla Tarr se sont toujours dit : il faut manger, il faut continuer. Corinne Rondeau explore ce sujet dans l'œuvre du cinéaste hongrois et nous explique que c'est dans cet esprit de *continuation* que le réalisateur du cosmique trouve « le moyen de réduire la constellation des relations entre les hommes et le monde à l'idéal de l'obsession mélancolique qui traverse toute son œuvre : L'Apocalypse. Cette fin des temps n'est pas une fin. Dans le texte biblique, c'est l'annonce du nouveau monde avec lequel s'achèveront les souffrances. C'est le dernier livre de la Bible, le temps de la promesse révélée qui conclut le Nouveau Testament et le livre impensable qui ouvre toute la vie à l'éternité. L'Apocalypse est un livre de la fin pour un début. Parce que l'Apocalypse est le dernier livre, aucune promesse ne peut plus s'écrire »¹³⁴ La fin pour le début, dire Non pour dire Oui. C'est alors en ce sens que nous devons comprendre non

¹³³ BECKETT Samuel. *L'Innommable*, p. 210.

¹³⁴ RONDEAU Corinne. *Les constellations de Béla Tarr* in *Hippocampe* n° 7, avril 2012, p. 20.

seulement l'œuvre de Tarr, mais celle de Krasznahorkai également. Il suffit de penser aux derniers mots de l'Ordinant devant la congrégation : « je créerai tout à nouveau. »

Continuer, du latin *continuare*, implique non une reprise mais une *prolongation* dans l'espace, une manière de former une totalité sans interruption. Ce film qui se termine, dans un sens, ne se termine jamais :

« [L'Histoire] s'écrit avec et par [les hommes] dans l'attente de l'ultime promesse à réaliser : que le changement ait enfin lieu sans qu'un angle le leur souffle. Avec une telle conception de l'Apocalypse, le jugement du monde ne termine pas la Création, il la perpétue, mais du côté d'un univers sans transcendance. Cette non-transcendance est la place du cosmique : tous les hommes sont liés [...] C'est cette constellation que filme Béla Tarr. Mais il ne pourrait pas la filmer si cette fin n'était pas justement la condition d'un début, celle qui conduit au changement en cherchant à rompre avec la promesse d'une nouvelle vie, parce que cette vie est la seule à vivre, celle où régnerait la dignité entre tous [...] L'Apocalypse était la seule issue, elle vient se rabattre comme une boucle qui se ferme sur elle-même et rejoint la mélancolie du monde qui se creuse à chaque film. »¹³⁵

En suivant les idées de Rondeau, l'Apocalypse ne serait pas *la fin*, mais plutôt l'annonce d'*une fin* à laquelle se suit un nouveau commencement. Cependant, si cette Apocalypse implique une *non-fin*, comment pourrait-on parler d'un « début » ? Et bien, c'est précisément pour cela que nous parlons de *continuation*, parce que la fin n'est qu'un moment auquel se suit un autre que nous appelons « début » ou « commencement ». Les films de Tarr seraient ainsi plutôt au service de l'éternité et la création du cinéaste serait l'impression d'un sceau d'éternité sur tout ce qui est et sera en devenir. Nous pouvons dire désormais que celui qui veut l'éternité a un désir essentiellement créateur. Dans le cas particulier de Tarr, c'est de ce désir créateur que jaillit le cinéma cosmique : « si les films sont enclins à commencer sur une fin, leurs fins s'achèvent sur une répétition [...] Le cosmique c'est la possibilité de donner de la lumière quand rien ne l'autorise plus dans le cosmos, c'est l'art de l'éclipse. »¹³⁶

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid*, p. 25.

À ce stade, nous arrivons à l'aspect le plus important des histoires de Tarr et Krasznahorkai qui, plus qu'un sujet ou une thématique, serait plutôt une attitude vis-à-vis d'autrui, une approche à la condition humaine. C'est, comme nous l'avons vu, une attitude qui imprègne toute cette filmographie. Dans les mots d'András Kovács « les deux auteurs ont une attitude fondamentalement compatissante à l'égard de l'impuissance et de la souffrance humaines, quelle que soit la situation dans laquelle elles se manifestent, et quel que soit l'antécédent dont elles sont le résultat. C'est ce qui relie tous les films de Tarr. »¹³⁷ Nous avons déjà analysé dans quelle mesure cette attitude se reflète dans les films et dans les différents personnages qui, au-delà d'un certain niveau de pauvreté, se retrouvent aux marges de la société. Nous proposons par la suite que cette exclusion entraîne un type différent de relations, la *relation cosmique* : « l'exclusion peut atteindre une échelle où les relations sociales sont remplacées par des relations cosmiques. C'est pourquoi les personnages de Krasznahorkai et de Béla Tarr, peu importe l'humiliation et la détresse, n'apparaissent pas comme réclamant notre compassion. »¹³⁸ Ce nouveau type de rapport se dessine également au niveau personnel entre l'écrivain et le cinéaste, ce qui nous invite à penser que la création de ces œuvres cinématographiques trouve son origine dans une volonté de vivre qui émane avec puissance chez les auteurs. Cet avis a comme point de départ une remarque qui apparaît en haut de la première page du scénario du *Cheval de Turin*¹³⁹. Après avoir cité les sources littéraires utilisées pour l'écriture du film, Krasznahorkai dit : « créé avec les pensées et les idées de Béla Tarr, pour son rétablissement spirituel. »¹⁴⁰ Ce qui nous intéresse de cette

¹³⁷ KOVÁCS András Bálint. *The cinema of Béla Tarr, the circle closes*, p. 151.

"Both authors have a fundamentally compassionate attitude toward human helplessness and suffering in whatever situation it may manifest itself, and of whatever antecedent it may be the result. This is what connects all of Tarr's films."

¹³⁸ SELYEM Zsuzsa. *Op.cit*, p. 111.

"Exclusion can reach a scale where social relations are replaced by cosmic relations. This is why Krasznahorkai's and Béla Tarr's characters, no matter how humiliated and distressed, do not appear as claiming our compassion."

¹³⁹ Le scénario du film est disponible en ligne sur le site officiel de László Krasznahorkai : https://www.krasznahorkai.hu/docs/A_torinoi_lo_forgatokonyv.pdf
Consulté en avril 2021.

¹⁴⁰ Le phrase exacte en hongrois est : "Tarr Béla észrevételeinek felhasználásával és lelki felépülésére."

remarque ne sont pas les détails de ce « rétablissement spirituel », mais ce qu'elle implique : l'acte de création comme un remède aux maladies de l'esprit. *Le Cheval de Turin* serait de cette manière l'exemple parfait d'une des idées sur lesquelles Nietzsche a le plus insisté : que nous avons l'art pour que la vérité ne nous tue pas. Dans la filmographie de Tarr le passé et le présent se révèlent interchangeables, la fin pourrait toujours avoir lieu au début et vice-versa, ce qui est exactement le cas de *Rapports préfabriqués*, où la dernière scène nous montre Robi et Judit à nouveau ensemble en train d'acheter une machine à laver après une forte dispute qui avait évoqué plutôt une séparation définitive. S'accrochant à sa maxime selon laquelle son cinéma a comme but unique de relever la dignité humaine, le réalisateur hongrois cherche à nous montrer que c'est seulement dans le présent que nous trouverons la clé pour comprendre comment les choses étaient dans le passé et comment elles seront dans l'avenir. En acceptant ce présent, la colère de sa jeunesse se transforme finalement en acceptation.

La réalité, qui se manifeste toujours sous une apparence immuable, est en perpétuel changement, comme les vagues de la mer. Tout est impermanent, voué à disparaître : le réel serait un rêve éphémère et la Terre une illusion de l'océan cosmique. Durant toute sa carrière, Tarr s'est efforcé pour travailler sur plusieurs types d'expériences, dès la précarité des logements des familles qui habitaient les grandes villes à la vie épurée dans la vaste plaine magyare ; dès intrigues mesquines dans les relations humaines illustrées dans *Almanach d'Automne* aux relations cosmiques développées dans *Les Harmonies Werckmeister* ; dès l'errance d'un individu qui cherche sa place dans la société dans *L'Outsider* à l'immobilité d'Ohlsdorfer et sa fille dans *Le Cheval de Turin*. Devant cet océan de possibilités, guidé successivement par la volonté, la Providence ou le hasard, avec une force irrépessible, Tarr s'est lancé à bras-le-corps dans la tentative de changer le monde, seulement pour réaliser qu'il ne pouvait que montrer, à sa façon, la manière dont il se *transforme*. En nous montrant que tout ce qui commence finit et tout ce qui finit commence, Tarr montre au spectateur que tout ce qui monte descend et que tout ce qui descend monte, que tout ce qui circule stagne et que tout ce qui stagne circule. « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas », dit le principe hermétique consigné dans La Table d'émeraude. D'une mutation à l'autre Tarr nous invite à rejoindre la roue de la vie en acceptant les changements avec patience et *dignité*.

Le chaos incommensurable que le spectateur peut trouver dans les films de Béla Tarr trouve un point de condensation particulier à l'intérieur du *Cheval de Turin*. Il faut ainsi « casser le chaos ». Cette fois ce n'est pas Nietzsche qui nous invite à casser le chaos, mais Tarr, qui affirme dans une interview sur *L'Homme de Londres* : « si tout est chaos, à la fin vous ne reconnaissez plus le chaos. Vous ne le sentez plus. Car c'est devenu un ordre. Il faut le casser. »¹⁴¹ Au lieu de le concevoir comme un cinéaste du désespoir, nous devrions penser Béla Tarr comme un réalisateur dont l'œuvre reflète des situations désespérées, comme un réalisateur qui s'intéresse à montrer la progression de ce chaos en se centrant sur le cosmos, la totalité. « Ce cosmique », nous explique Rancière, « n'est pas le monde de la contemplation. C'est un monde absolument réaliste, absolument matériel, dépouillé de tout ce qui émousse la sensation pure telle que le cinéma seul peut l'offrir. »¹⁴² C'est ainsi qu'un humble paroi devient un tableau à être contemplé, que les arbres rachitiques des paysages habitent le centre de l'écran et que la ligne de l'horizon qui divise le ciel de la terre nous semble une longue et interminable toile. Chaque trace que les pieds puissants de tous ces personnages laissent dans la boue deviennent la fondation de nouveaux chemins. Ce que certains décrivent comme une mise en scène du chaos du monde oublie que *χάος* n'est autre chose que *cosmos in potentia*. Plus qu'un « nietzschéen » Tarr est un artiste qui *contribue* aux idées nietzschéennes, qui a absorbé les concepts de l'éternel retour et de la mort de Dieu pour en créer des films au-delà des histoires. Il le dit même de façon explicite non seulement dans plusieurs interviews, mais également dans un des rares textes qu'il a écrits : une esquisse de manifeste qu'il rédigea avant de commencer le tournage de *Damnation*, intitulé *Pourquoi je fais du cinéma ?* (1989) Ici, le cinéaste de 33 ans explique qu'il s'est lancé à faire des films pour défier le destin et devenir « la personne la plus libre au monde » :

« Parce que je méprise les histoires, elles trompent les gens en leur faisant croire que quelque chose s'est passé. En fait, rien ne se passe jamais lorsque nous passons d'une condition à l'autre. Puisqu'il n'existe aujourd'hui que des manières d'être, les histoires sont devenues obsolètes et pleines de clichés, et se sont dissoutes en elles-mêmes. La seule chose

¹⁴¹ BURDEAU Emmanuel ; NEYRAT Cyril .*Plus de pitié, entretien avec Béla Tarr in Cahiers du cinéma* n° 637, p. 32.

¹⁴² RANCIÈRE Jacques. *Op.cit*, p. 11.

qui reste c'est le temps. C'est probablement la seule chose authentique qui nous reste. Le temps lui-même : les années, les jours, les heures, les minutes que les films eux-mêmes ont éteintes [...] Nous pourrions être incapables de faire des films, ou nous pourrions mourir en faisant des films. Cependant, il n'y a pas d'échappatoire. Parce que les films sont le seul moyen de légitimer nos vies. À la fin, il ne restera de nous que les bandes de celluloid sur lesquelles nos ombres errent en quête de vérité et d'humanité jusqu'à la fin des temps. J'ignore vraiment pourquoi je fais des films. Peut-être pour survivre, parce que j'aimerais encore vivre, au moins pour un moment encore... »¹⁴³

« La seule chose qui reste est le temps », dit Tarr, mais ne prenons pas ses mots à la lettre, car, s'il avait voulu exprimer en mots la « vraie réalité » et l'essence de ses films, sûrement ne se serait-il pas donné la peine de les réaliser. Si le lecteur nous permet d'aller un peu plus loin, l'on pourrait dire que la seule chose qui reste, plutôt que le temps, c'est le changement. Si les histoires en elles-mêmes sont devenues superflues, le cinéaste se rend compte que pour trouver la liberté il n'a qu'à regarder dans le vide. Les minutes passées à regarder des plans de murs, portes et fenêtres nous transportent aux minutes passées à contempler les Noir et Gris ou les monochromes de Mark Rothko. Revenons-y et regardons de nouveau cette autre forme d'abîme. Sur le vide, Christopher Rothko nous dit : « les Noirs et Gris nous invitent à regarder dans le vide, à nous confronter à l'abîme, et il n'y a de vue que du bord du précipice. Les tableaux de Rothko ont toujours exigé cela ; le message est

¹⁴³ Ce texte a été lu en anglais par Béla Tarr aux étudiants de la *film.factory* à Sarajevo, l'école de cinéma qu'il a dirigé entre 2013-2017. Le texte a été publié dans une version en espagnol par : ATEHORTÚA ARTEAGA Jerónimo. *Béla Tarr: no hay historias, sólo tiempo* in *Los cines por venir*, pp. 30-40. Nous avons traduit l'intégralité de ce texte en Français, le lecteur pourra consulter cette traduction dans l'Annexe 2.

"Probablemente hago películas para desafiar al destino, para, simultáneamente, humillarme a no poder más y, por unos pocos instantes, ser la persona más libre del mundo. Porque desprecio las historias, éstas conducen a la gente al engaño, haciéndoles creer que algo ha ocurrido. De hecho nada pasa jamás en tanto que pasamos de una condición a la otra. Dado que hoy sólo existen modos de ser, las historias han devenido obsoletas y llenas de clichés, y se han disuelto en ellas mismas. Lo único que queda es el tiempo. Ésta es probablemente la única cosa genuina que nos queda. El tiempo en sí mismo: los años, días, horas, minutos que las películas mismas han extinguido [...]

Podríamos ser incapaces de hacer cine, o podríamos morir haciendo cine. Sin embargo, no hay escapatoria. Porque las películas son el único medio para legitimar nuestras vidas. Al final nada quedará de nosotros excepto las tiras de celuloide en las que nuestras sombras vagabundean en busca de la verdad y de la humanidad hasta el final de los tiempos.

En realidad no sé por qué hago cine.

Tal vez para sobrevivir, porque todavía quisiera vivir, al menos por un tiempo más..."

simplement plus explicite avec les Noir et Gris. Si le vide noir est plus intimidant, nous devons nous rappeler que regarder n'est pas se jeter dedans. Les peintures de Rothko sont un défi : regarder en profondeur plutôt que se divertir avec des lieux communs ; faire face au vide plutôt que de prétendre qu'il n'existe pas. En peignant ces œuvres, il a affirmé : 'Oui, je dois'. »¹⁴⁴ De la même manière, l'œuvre de Tarr a toujours exigé quelque chose de la part du spectateur et c'est dans la confrontation avec le vide que réside en grande partie la difficulté que certains peuvent éprouver en présence de ce cinéma – nous parlions plus haut de la critique de Nicolas Azalbert pour les *Cahiers du cinéma*, par exemple, pour qui *Le Cheval de Turin* n'était qu'une « théâtralisation de la misère ». Ce sont des films qui réclament une immersion, la même que Rothko jugeait nécessaire pour apprécier ses peintures. Tout comme contempler un tableau de Rothko entraîne une expérience pour laquelle il faut du temps – le Musée des Beaux-Arts de Boston, par exemple, a un avertissement dans l'entrée de leur salle consacrée au peintre américain où ils recommandent au moins une minute et une distance d'un ou deux mètres pour sentir la force de chaque œuvre –, regarder un film de Béla Tarr implique *vivre* ce temps comme une méditation : il faut prendre ces images qui viennent à nos yeux et les observer comme une intégrante du cosmos, sans juger, sans trop y penser, nous devons les sentir sans nous interroger à propos de symboles ou sur les raisons ou les intentions artistiques.

Pour ce film ultime, comme Mark Rothko, Tarr s'est également lancé dans la construction d'une sorte de temple. Dans le documentaire de Jean-Marc Lamoure *TARR Béla, I used to be a filmmaker*, qui nous présente un *making-of* du *Cheval de Turin*, nous verrons que la maison d'Ohlsdorfer et sa fille fut construite brique par brique, expressément pour le film. Le cinéaste a donc supervisé la construction de ce bâtiment du début à la fin, il a dessiné ce lieu à la juste mesure afin d'en créer un espace dédié exclusivement aux tâches fondamentales de l'être humain : manger, dormir et se protéger de l'inclémence des éléments.

¹⁴⁴ ROTHKO Christopher. *Mark Rothko, from the inside out*, p. 216.

"The Black and Greys do ask us to gaze into the void, to confront the abyss, and there is no view except from the edge of the precipice. Rothko's paintings had always made this demand; the message is simply more explicit with the Black and Grey. If the black void is more daunting, we must remember that to look is not to jump in. Rothko's paintings are a challenge –to look deeply rather than divert ourselves with the commonplace; to face the void rather than pretend it is not there. In painting these works, he has asserted: 'yes, I must!'"

Le peintre construit la chapelle pour y accrocher ses monochromes qui ont, depuis cinquante ans, évoqué une communion entre le spectateur et son esprit ; le cinéaste construit cette maison pour créer des images qui cherchent également à nous confronter avec la création du monde. De même, tout comme Morton Feldman utilisa le silence pour composer la musique qui accompagna l'ouverture de la *Rothko Chapel*, Mihály Víg travailla sa composition – cela nous le montre par ailleurs le documentaire de Lamoure – étourdi par le bruit des rues adjacentes à son studio, à la recherche du silence absolu, conscient de l'impossibilité de le trouver. Ce silence, qui accompagne aujourd'hui les visiteurs de la chapelle de Rothko, serait celui de la fin du cinquième jour, lorsque l'orage arrive à sa fin. Il faut voir et revoir *Le Cheval de Turin*, affirme Hubert Chiffoleau, « et méditer sur son horizon infranchissable dont on peut dire, sans rien en dévoiler, que c'est un des plus grands moments de l'histoire du cinéma. »¹⁴⁵

Tarr, fier de son œuvre, voulait clore son travail de réalisateur de cinéma avec *Le Cheval de Turin*. Il y reprend tous ses films précédents, on y retrouve toutes ses obsessions et sa pensée la plus fondamentale : une compassion sans jugement. On sort pourtant d'une salle de cinéma après avoir vu ce film avec stupeur, on arrive à peine à comprendre comment c'est possible de se sentir plus fort après avoir vécu deux heures dans la vie de ces trois personnages, mais c'est précisément ici où l'on se rend compte que Tarr ne veut pas évoquer la pitié, il nous montre précisément que non seulement il faut dire Oui, mais aussi qu'il faut toujours *continuer*. Nietzsche avait probablement déjà ressenti cette émotion, lorsqu'il écrit en 1875 : « il finit toujours par venir une heure où chacun se regarde et se demande avec stupéfaction : quelle vie est donc la nôtre ! Et pourtant on vit ! – une heure, où il commence à comprendre qu'il possède une ingéniosité du genre de celle qu'il admire dans la plante, qui se fraie un passage et se hisse jusqu'à trouver enfin un peu de lumière, un petit domaine de terre, et qui, de cette manière, se crée dans un sol inhospitalier sa part de joie. Dans les descriptions qu'un homme donne de sa vie, se rencontre toujours ce point où l'on s'étonne cet inébranlable . »¹⁴⁶ La question serait vraiment de comprendre ce silence et cette solitude, de faire une brèche et de tendre à nouveau les bras car la vie, semble-t-il, est débordante d'une

¹⁴⁵ CHIFFOLEAU Hubert. *Panem et circences ?* in *Nunc*, n° 29, p. 12.

¹⁴⁶ NIETZSCHE Friedrich. *Fragments posthumes, début 1874-printemps 1876, été 1875*, § 6 [48].

beauté insistante, systémique et irrépressible. Les dispositions prises par les êtres humains ne sont rien d'autre que des fils pendants et des conjectures nébuleuses, quand bien même l'art prétend le contraire afin de nous rassurer. La joie dans le sol inhospitalier, voici le *gai savoir*, le petit domaine de terre que, malgré toute circonstance, on n'abandonne jamais. Béla Tarr termine, il a essayé, comme l'auteur de cette thèse, de nouer tous les fils qui lui paraissaient pendants, mais bien sûr, les bouts lâches ne peuvent jamais être correctement attachés car on ne cesse d'en créer de nouveaux. Le temps défait tous les nœuds.

je veux continuer, aller plus loin, et je ne puis :
l'instant s'est précipité dans un autre et un autre,
j'ai dormi des rêves d'une pierre qui ne rêve pas
et au bout d'années pareilles à des pierres
j'ai entendu chanter mon sang emprisonné,
la mer chantait avec une rumeur de lumière,
une à une les murailles cédaient,
toutes les portes s'écroulaient
et le soleil courait au pillage sous mon front,
décollait mes paupières fermées,
détachait mon être de son enveloppe,
m'arrachait à moi-même, me séparait
de mon brutal sommeil de siècles de pierre
et sa magie de miroirs faisait revivre
un saule de cristal, un peuplier d'eau,
un haut jet d'eau arqué par le vent,
un arbre bien planté quoique dansant,
un cheminement de rivière qui s'incurve,
avance, recule, vire
et arrive toujours :

Octavio Paz – Pierre de soleil

conclusion

lever le voile

Tout au long de notre analyse nous avons démontré que chez Béla Tarr les mots « dignité humaine » n'étaient que l'articulation verbale d'une série de dispositions qui se sont emparées de lui au cours de l'évolution de son travail. Nous avons réalisé que le cinéma Tarr n'était pas une création externe au « cosmos » mais que lui aussi, il faisait partie de la Grande Totalité qu'il était voué à nous montrer. Nous avons trouvé de cette manière une conjonction entre l'œuvre cinématographique et la peinture, la littérature et la photographie, ce qui nous a permis de découvrir que les préoccupations du cinéaste, étant elles-mêmes universelles, avaient certainement déjà été abordées de multiples manières dans l'histoire des arts. La quête de Remedios Varo pour transmettre l'interdépendance de toutes choses nous a aidé à comprendre le destin inéluctable de Macbeth qui, après avoir renversé l'ordre établi par ses actes de meurtre et de trahison, ne pouvait pas échapper à ce qui était déjà inscrit dans les semences du temps. Les paysages de Pieter Bruegel, l'Ancien, nous ont introduit à un monde dans lequel l'oisiveté et la contemplation étaient des activités aussi importantes que le travail, à un univers où les grands événements historiques n'étaient pas plus importants que la vie d'un laboureur ou d'un pêcheur. Cela nous a donné la clé et le temps d'apprécier les vies d'un groupe de paysans dans la grande plaine hongroise sans nous inquiéter de la faillite d'un certain système politique qui avait imprégné les vies de tous les individus. Le tableau monumental de Théodore Géricault, en nous mettant devant un désastre maritime, nous a donné les forces nécessaires pour arrêter de craindre aux catastrophes et voir que, dans leur essence, elles impliquent simplement une transformation. Nous avons alors compris que c'est à l'artiste et au réalisateur de cinéma de saisir le chaos du monde pour l'inscrire dans le « cosmos » afin que le spectateur puisse l'observer sans crainte mais avec respect. Finalement, les tableaux imposants de Mark Rothko nous ont inscrits dans la Grande Totalité pour nous rappeler que ce n'est pas seulement les œuvres qui font partie de la toile d'araignée universelle, mais nous aussi. Nous avons contemplé ses toiles et nous avons perçu une résonance intime avec le peintre qui les a réalisées, de la même manière que nous sommes

sommes entrés en communion avec deux humains, un cheval et l'homme qui a donné sa vie pour le sauver.

Ceux d'entre nous qui avons regardé les films de Béla Tarr pour des raisons vitales et non en vue d'un classement esthétique avons découvert l'alchimie qui les noue. Le goût du cinéaste pour les arts visuels, la peinture et les perspectives, et son amour pour la littérature, convergent dans son œuvre cinématographique : « la littérature et le cinéma sont deux langages absolument étrangers. Il est inutile et vain de chercher une traduction littérale, le travail est tout autre : il faut trouver une alchimie entre des choses qui viennent du roman, mais surtout de la réalité, de la sensibilité. »¹ Tarr réalise ses films sans obligations comprises comme des *a priori* pragmatiques pour nous confronter aux dogmes que nous avons acceptés dans nos vies sans nous en apercevoir. La conception négative de mots comme « catastrophe » ou « apocalypse », que nous avons simplement assumé, a obscurci nos questionnements initiaux et par conséquent toute réponse que nous aurions pu en tirer. L'interprétation de ce cinéma requiert notre participation active, même si celle-ci filtre et modifie le message original. Puisqu'il ne peut y avoir une telle chose que la « vraie réalité », il ne peut pas y avoir une lecture correcte ou incorrecte des œuvres : les prophéties, malgré tout, invitent à la subjectivité et à l'altération des messages transmis. Nous sommes pourtant habitués au sens établi des choses sans réaliser que nous sommes aussi invités à participer, que les œuvres d'art créent en réalité un espace à saisir.

Constater l'évidence est une procédure douteuse : nous devons nous efforcer pour nous rappeler que chaque nouvelle catastrophe n'entraîne pas forcément la fin de l'histoire. Nous devons chercher la manière de ne pas nous leurrer en pensant que les choses peuvent se terminer avec nous et comprendre que nous ne faisons que continuer et maintenir ce qui avait déjà commencé. Malgré la signification apocalyptique d'un événement particulier, nous ne pouvons pas laisser notre myopie nous empêcher de voir que l'histoire ne se termine pas avec nous, que rien ne se termine avec nous. Corinne Rondeau s'attarde sur ce point :

« Chez le réalisateur hongrois la fin est le début de toute action [...] C'est par la fin que s'impose malgré tout un nouveau départ [...] Cette fin qui s'ajuste à une non-fin, comme la

¹ MALAUSA Vincent. *Op.cit*, p. 24.

déception s'accroche encore à l'espoir d'une vie où l'énigme prendra sens, le cauchemar fin [...] Comme si l'étroitesse de toute fin prenait une amplitude inattendue, un nouveau souffle pour croire encore que la fin n'en est pas une. Refuser que ce soit fini à cause de situations de dérèglement qui pourraient faire tout basculer et qu'enfin la vie commence [...] Si la Genèse est la création de Dieu, l'Apocalypse est celle de l'homme. La Genèse est un ordre de construction pré-établi, l'ordre et l'existant [...] L'Apocalypse est le point de départ des temps où les hommes seront séparés de la promesse. Dans le cinéma de Béla Tarr, cette structure apocalyptique est à l'œuvre. Mais elle serait incomplète sans l'histoire du communisme qui a été l'autre promesse puis le mensonge du nouvel ordre social [...] La forme récurrente de L'Apocalypse doit être mise en rapport avec la dimension cosmique du cinéma de Béla Tarr. Le mot 'cosmique' doit s'entendre comme la mise en relation entre le pouvoir fou des attractions et la désillusion des révolutions politiques et amoureuses. »²

Nous pouvons constater la belle réussite de cette mise en relation avec la dimension cosmique lorsqu'en regardant ces longs-métrages nous nous posons des questions telles : « serait-il possible que l'ordre préétabli dans lequel nous vivons soit *anti-humain* ? » « Comment expliquer notre tendance implacable à chercher le salut en dehors de nous-mêmes ? » À force de répétitions, les réponses arrivent sans que l'on doive poser les questions. Comme l'a si bien montré Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition*, la répétition se renverse, et dans le cas de Béla Tarr c'est le premier film qui répète tous les autres. Nous pensons pour une dernière fois au carton d'ouverture de *Le Nid Familial* – « c'est une histoire vraie. Elle n'est pas arrivée aux personnages de notre film. Mais elle aurait pu leur arriver à eux aussi » – et nous y retrouvons le noyau de toute la poétique du cinéaste. La répétition devient ainsi la puissance propre de la pensée et du langage cinématographique de Tarr, qui fait de la répétition même quelque chose de nouveau. En faisant de la répétition une nouveauté, elle devient « une liberté et une tâche de la liberté [...] Dans la répétition, il y a donc à la fois tout le jeu mystique de la perte et du salut, tout le jeu théâtral de la mort et de la vie, tout le jeu positif de la maladie et de la santé. »³ Pour accomplir cet effet il est donc nécessaire qu'il n'y ait pas de hiérarchies, que tout résonne, comme écrit Corinne Maury, « dans une

² RONDEAU Corinne. « Les constellations de Béla Tarr » in *Hippocampe*, n° 7, pp. 19-23.

³ DELEUZE Gilles. *Différence et répétition*, p. 13.

permanence d'échos et de frottements : ciels, sols, hommes, femmes, lieux, objets [liés] dans le quotidien comme des intensités contenues que la pluie enclôt. »⁴

L'œuvre de Béla Tarr se construit sur le principe simple, inconcevablement simple, selon lequel l'humanité commencera vraiment à mériter son nom le jour où l'exploitation de l'homme par l'homme aura cessé. Son travail de réalisateur de films de fiction s'est terminé avec *Le Cheval de Turin*, mais son expérimentation alchimique continue. En 2017, par exemple, il présente l'exposition *Till the end of the World* au EYE Film Instituut à Amsterdam – le seul musée des Pays-Bas consacré au Septième Art – où, en travaillant avec le commissaire Jaap Guldmond, le cinéaste a développé un parcours divisé en chapitres qui invitait les visiteurs à devenir partie prenante de plusieurs séquences de sa filmographie. En récréant l'ambiance de certains films, Tarr et Guldmond ont façonné un écosystème où le spectateur avait l'opportunité de vivre les scènes comme s'il était un personnage des œuvres. Une installation en particulier permettait au public de s'asseoir dans la table à manger de la maison d'Ohlsdorfer pour revivre le discours du Voisin, entouré par les rafales assourdissantes et la musique lancinante de Mihály Víg. C'est dans cette même exposition que Tarr projette *Muhammed* (2017), un court-métrage de dix minutes où la caméra, centrée sur un garçon qui joue de l'accordéon, effectue un zoom arrière qui passe d'un très gros plan du visage du jeune homme à un plan d'ensemble qui l'inscrit dans les décors d'un monde plongé dans les troubles de la Crise Migratoire européenne.

Quelques années plus tard, de plus en plus troublé par le traitement des migrants par le gouvernement hongrois, comme s'il faisait un « retour » à ses préoccupations de jeunesse, Tarr réalise *Missing People* (2019), un documentaire de 90 minutes commandé par la *Wiener Festwochen* qui nous montre dans quelques plans les vies des *outsiders* de Vienne, des appauvris et des opprimés, des véritables sans-abri dont leurs vies contrastent avec l'environnement opulent de la ville contemporaine. À travers diverses vignettes, le cinéaste nous montre ces personnes dans leurs activités quotidiennes : en train de manger, de s'habiller, de marcher. Si l'unité ultime de son œuvre était toujours mise en doute, le réalisateur hongrois reprend, encore une fois, les mêmes sujets de ses années de « colère »

⁴ MAURY Corinne. *L'attrait de la pluie*, p. 16.

pour les inscrire maintenant dans un décor cosmique afin de réaffirmer sa lutte pour exalter la dignité humaine :

« L'insistance de Tarr sur la dignité humaine ne s'exprime pas tout à fait en termes moraux mais [...] découle de la reconnaissance du fait que la solidarité humaine est une nécessité existentielle et absolue pour notre survie. Toute l'œuvre artistique de Tarr témoigne en fait de l'existence de l'étranger en chacun de nous, de notre isolement total et de notre déplacement à la merci de conditions impitoyables, sociales, économiques et même physiques. Dans ces circonstances, c'est la dignité humaine de même que la quête incessante de l'intimité et de la connexion, qui délimitent notre dernier sentiment d'humanité. »⁵

Pour terminer regardons une dernière image. Il s'agit d'un photogramme de *L'Homme de Londres*, film que Béla Tarr réalise en 2007 à partir du roman éponyme de Georges Simenon.



Fig. 5.1. Une démonstration au café – *L'Homme de Londres*.

⁵ TÖKE Lilla. "The Outsider Within: Béla Tarr and Hungarian National Cinema" in *Hungarian Cultural Studies. Journal of the American Hungarian Educators Association*, Volume 9 (2016), p. 99.

"Tarr's insistence on human dignity is not so much in moral terms but [...] stems from the recognition that human solidarity is a bare, existential need for our survival. Tarr's entire artistic oeuvre in fact testifies to the existence of the outsider in all of us, in our utter isolation and displacement at the mercy of unforgiving social, economic and even physical conditions. Under these circumstances, it is human dignity as well as a relentless search for intimacy and connection, which demarcate our last, remaining sense of humanity."

L'esprit occupé par la valise pleine d'argent qu'il vient de planquer dans sa tour d'aiguilleur, emporté par les éclats éblouissants de Mammon, le personnage de Maloin retrouve le courage pour faire irruption sur le lieu de travail de sa fille Henriette afin de la sortir d'un emploi qu'il considère indigne. Père et fille se rendent ensuite dans un bar pour évaluer la situation à l'aide d'un peu d'eau-de-vie : dans un plan bloc de sept minutes, Béla Tarr nous montre la conversation entre Maloin et Henriette qui, accoudés sur le comptoir du bistrot, discutent sur les implications que cette décision intempestive pourra avoir sur les finances familiales tout en nous permettant d'apprécier un court instant dans les vies insouciantes d'un groupe d'habités. La caméra glisse derrière Maloin et Henriette pour nous permettre d'admirer le jeu de séduction entre l'aubergiste et une femme vêtue d'une fourrure noire avant de reculer pour se planter devant une table de billard où nous serons témoins d'une démonstration : au rythme jovial de l'accordéon, un homme tient en parfait équilibre la bille blanche du billard entre ses sourcils tandis qu'il danse avec un camarade qui fait tourner une chaise autour de lui. Un plan fixe d'une minute nous montrera les danseurs faire de petits pas avant et arrière, effectuer une lente rotation et revenir à leur position initiale, sans que l'homme à la bille blanche ne perde l'équilibre ni que l'homme à la chaise ne le touche. L'homme à la queue, peu impressionné, les observe avec patience : il veut sans doute jouer une partie ou deux, mais il a le temps d'attendre la fin de la danse. L'accordéoniste, quant à elle, avec une coupe de cheveux évocatrice de Pierrette d'Orient – l'accordéoniste qui peuplait les clichés des cafés parisiens de Robert Doisneau – lance un regard contemplatif : c'est sa musique qui est à l'origine de cette remarquable prouesse d'équilibre, c'est grâce aux sons mélodieux de son instrument que ces deux hommes peuvent profiter d'un court instant de joie. Pendant cette minute nous oublions complètement le récit : la valise d'argent, l'homme de Londres qui se balade dans les rues de Dieppe, les troubles économiques de la famille de Maloin, tout cela devient secondaire. Il n'existe que ces hommes qui dansent, celui qui les observe et la femme qui joue de l'accordéon.

Nous regardons cette séquence et nous nous demandons : comment peut-on affirmer que nous sommes devant un film pessimiste ? Nous pensons à une histoire que Béla Tarr raconte à Wrocław, à l'occasion d'une rencontre au sein du New Horizons International Film Festival :

« Un homme se réveille à 4 heures du matin, il s'habille, il sort dans l'obscurité pour se rendre sur le lieu du tournage à 6 heures. Il fait nuit, putain de froid, le vent souffle. Il pleut, et un acteur apparaît, avec une gueule de bois aussi, et avec mille problèmes. Une actrice arrive. Son bébé a pleuré toute la nuit. Un chargé de production apparaît. Et dit ce qui a été dit à l'institut météorologique, la prévision du temps. Et un homme est là, debout, à attendre que la lumière monte légèrement pour pouvoir appuyer sur un bouton et enregistrer la scène. Et si je ne croyais pas que vous alliez tous le voir, alors pour quelle putain de raison ferais-je tout ça ? Je ne suis pas masochiste. J'ai fait tout ça pour vous. Il n'y a pas de plus grande preuve d'optimisme. »⁶

Cet optimisme véhément que nous ressentons dans les interventions de Béla Tarr nous fait également penser aux principes des photographes humanistes, qui voulaient montrer aux hommes ce qui demeurait caché par le bruit de la vie. En observant ce photogramme nous ne pouvons nous empêcher de revenir à Doisneau qui, allant toujours au-delà de la recherche du sensationnel, avait consacré sa pratique à déterrer les instants de grâce qui se cachaient au grand jour dans les événements quotidiens : « je préfère le témoignage de la vie quotidienne, la poésie dans le décor journalier », affirmait volontiers le photographe. « Ce qui prime, c'est l'élément de vérité. Même s'il est gênant, on ne doit pas le supprimer. Il y a différentes conceptions photographiques. Je n'aime pas ce qui est statique. Pour moi, c'est l'envie de cristalliser un moment fugitif, de fixer une joie, un geste. »⁷ Très influencé par les images de

⁶ GRAY Carmen. "Béla Tarr: what can a new scene add to the legacy of a great director?" in *The Calvert Journal*.

<https://www.calvertjournal.com/articles/show/7727/bela-tarr-hungarian-film-director-legacy-exhibition-new-scene>

"A man wakes up at 4am, dresses, goes out into the darkness to the location of shooting at 6am. It's dark, fucking cold, the wind is blowing. It's raining, and an actor appears, with a hangover too, and with one thousand problems. An actress comes. Her baby was crying all night. A production manager appears. And says what was said at the meteorological institute, the weather forecast. And a man is standing there waiting for the light to go slightly up so one button can be pressed so the scene can be recorded. And if I did not believe you were all going to see it then for what fucking reason would I be doing all this? I am not a masochist. I did it all for you. There is no greater proof of optimism."

⁷ HAMILTON Peter. *Robert Doisneau : la vie d'un photographe*, Hoëbeke, Paris, 2012, p. 232.

Doisneau⁸, Béla Tarr a construit une œuvre vouée à montrer le temps qui passe pour nous faire comprendre que ce qui se déroule devant nos yeux n'est pas simplement une fiction, mais l'histoire de l'être humain. Pour accomplir cela, pour nous rapprocher de l'humain dans son rapport avec tout ce qui l'entoure – avec le cheval rebelle, les verres d'eau-de-vie, le mouvement des astres – il faut l'aimer, avoir une profonde sympathie pour lui, être dans une totale résonance avec lui. Dans ce qu'il considère son « film le plus cruel »⁹, le cinéaste décide de consacrer des minutes entières à une danse au son d'un accordéon pour nous rappeler qu'il ne faut pas chercher la signification de ses films, qu'il faut seulement les sentir.

Le voile de Maya est le plus traître des artefacts : en essayant d'expliquer la filmographie de Béla Tarr et les œuvres complémentaires de notre analyse nous avons découvert que ce sont elles qui nous ont expliqué ce que nous sommes. Nous avons lutté de toutes nos forces, jusqu'à la limite de nos capacités, pour parler de Béla Tarr sans parler de nous-mêmes, mais nous sommes certains que les films ont inondé notre conscience et notre imaginaire et qu'ils nous connaissent désormais mieux que nous ne les connaissons. Les choses périssent dans leur origine, elles se développent pour s'effondrer à nouveau afin de créer ainsi une totalité. Nous avons utilisé des mots pour essayer d'expliquer une œuvre cinématographique, mais les mots ne nous mèneront pas très loin. Le lecteur devra utiliser nos mots pour regarder par lui-même ce qu'ils lui signalent. Humboldt fait ses meilleurs efforts pour nous l'expliquer : « il faut faire entrevoir du moins quelques-unes de ces analogies mystérieuses et de ces harmonies morales qui rattachent l'homme au monde extérieur ; montrer comment la nature, en se reflétant dans l'homme, a été tantôt enveloppée d'un voile symbolique qui laissait entrevoir de gracieuses images, tantôt a fait éclore en lui le noble germe des arts »¹⁰. Cependant, personne ne peut nous montrer ces révélations et chaque individu est obligé de

⁸ Cf. MALAUSA Vincent. « Béla Tarr, 'j'ai perdu toutes mes illusions' » in *Transfuge*, n° 22, p. 24.

« Je dois avouer que ma référence pour ce film [*L'Homme de Londres*] était plutôt la photographie, notamment Doisneau. La scène de danse dans le bistrot, où un homme joue avec une chaise, est une reprise directe d'une de ses photos. »

⁹ Cf. BURDEAU, Emmanuel ; NEYRAT, Cyril. « Plus de pitié, entretien avec Béla Tarr » in *Cahiers du cinéma*, n° 637, p. 30.

« [*L'Homme de Londres*] c'est à coup sûr le film le plus cruel que j'ai jamais réalisé, car il ne laisse aucune illusion. »

¹⁰ HUMBOLDT Alexander Von. *Cosmos : essai d'une description physique du monde*, 1:346.

lever le voile par lui-même. Nous devons vivre les œuvres pour comprendre que nous devons nous démettre nous-mêmes de notre banalité et entrer dans ce que l'œuvre a ouvert. Le cinéma de Béla Tarr veut nous faire voir que tout ce qui est à venir et que tout ce qui commence contient déjà sa fin. Ces films ne sont pas plus « beaux », qu'ils ne sont « bons » ou « mauvais », ils ne sont que des rubans de pellicule montrant des textures et des formes, des ombres et de la lumière. Ils existent, tout simplement. « La beauté », écrit le poète Fernando Pessoa, « est le nom de quelque chose qui n'existe pas et que je donne aux choses en échange du plaisir qu'elles me donnent. » Cela n'a pourtant aucune signification absolue. Nous devons nous efforcer de nous rappeler que les réponses authentiques aux questions fondamentales ne peuvent être autre chose qu'une longue suite de questions dont nous avons perdu la trace, car, toute réponse, pour garder sa force ultime, doit pour toujours demeurer enracinée dans le questionnement qui l'a engendrée. Nous terminons, nous avons découvert que dans le royaume caché de la répétition se trouve l'unité unissante de toutes les choses, tout ce que nous pouvons espérer maintenant c'est d'avoir tort tous les jours de manières différentes.

Bibliographie

1. Cinéma

1.1. Béla Tarr

1.1.1. Ouvrages sur Béla Tarr

BOTZ-BORNSTEIN Thorsten, *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*, Berghahn Books, 2017.

KOVÁCS András Bálint, *The cinema of Béla Tarr, the circle closes*, Wallflower press, 2013.

MAURY Corinne ; ROLLET Sylvie (dirs.), *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016.

RANCIÈRE Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Capricci, Paris, 2011.

1.1.2. Articles sur Béla Tarr

ATEHORTÚA ARTEAGA Jerónimo, "Béla Tarr: no hay historias, sólo tiempo" in *Los cines por venir*, Editorial Crítica, 2020, pp. 30-40.

AZALBERT Nicolas, « Note sur Le Cheval de Turin » in *Cahiers du cinéma*, n° 673, décembre 2011, p. 38.

BIHAN Loig LE, « L'épreuve du temps. De Damnation à L'Homme de Londres : un cinéma hypnotique » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 122-127.

BITTENCOURT Ela, "Through a Glass Darkly: On Béla Tarr's Damnation" in <https://brightlightsfilm.com/through-a-glass-darkly-on-bela-tarrs-damnation/#.XrRFjBPHzOY>. Consulté le 07/05/2021.

BOUQUET Stéphane, « Le splendeur de Béla Tarr » in *Cahiers du cinéma*, n°510, février 1997, pp. 57-59.

—, « Exégèse des lieux communs » in *Cahiers du cinéma*, n° 600, avril 2005, pp. 45-46.

BRADSHAW Peter, « Werckmeister Harmonies » in *The Guardian*, 18/04/2003 : <https://www.theguardian.com/culture/2003/apr/18/artsfeatures3>.

BRETON Émile, « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir : du Nid Familial au Cheval de Turin, la longue marche vers le désespoir absolu » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 96-102.

BRETON Stéphane, « L'homme qui marche. À propos du cinéma de Béla Tarr » in *Esprit*, 2011/12, décembre, pp. 158-161.

BRUYN Olivier DE, « L'Homme de Londres » in *Positif*, n° 557-558, juillet-août 2007, p. 85.

BUSLOWSKA Elzbieta, "Cinema as art and philosophy in Béla Tarr's creative exploration of reality" in *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, Essex, 2009, pp. 107-116.

CHIFFOLEAU Hubert, « Panem et circences ? (introduction au dossier Béla Tarr) », Dossier « Béla Tarr - si près, si loin » in *Nunc*, n° 29, Éditions de Corlevour, février 2013, pp. 11-43.

—, « Entretien avec Mihaly Vig, "Ce qu'on ne peut pas dire avec les mots du quotidien, on peut l'exprimer avec la musique." », Dossier « Béla Tarr - si près, si loin » in *Nunc*, n° 29, Éditions de Corlevour, février 2013, pp. 11-43.

DEBICKI Baptiste, « Le monde nouveau. Les Harmonies Werckmeister ou l'éclipse de l'innocence » in *Les Images honteuses*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Julien Milly, Éditions Champ Vallon, 2006, pp. 257-282.

EBERT Roger, "A haunting film about a haunted village" in <https://www.rogerebert.com/reviews/werckmeister-harmonies-2000>. Consulté le 15/06/2020.

GELDER Laurence VAN, "Film review ; Yielding To the Power of Persuasion" in *The New York Times*, 10/10/2011 : <https://www.nytimes.com/2001/10/10/movies/film-review-yielding-to-the-power-of-persuasion.html>.

GIANNOURI Evgenia, « Voir avec perte, autour d'un plan séquence des Harmonies Werckmeister » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 108-111.

GRAMONT DE Jérôme, « Les trois morts de Frédéric Nietzsche », Dossier « Béla Tarr - si près, si loin » in *Nunc*, n° 29, Éditions de Corlevour, février 2013, pp. 11-43.

GRAY Carmen, "Béla Tarr: what can a new scene add to the legacy of a great director?" in *The Calvert Journal* : <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7727/bela-tarr-hungarian-film-director-legacy-exhibition-new-scene>.

GUEDEN Marie, « "Le temps d'après", temps des "événements matériels purs" : le réalisme haptique chez Béla Tarr », in *Acta Fabula*, vol. 13, n° 4, Essais critiques, avril 2012.

HAMES Peter, "The melancholy of resistance. The films of Béla Tarr" in <https://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>. Consulté le 13/05/2020.

KOVÁCS András Bálint, "The world according to Béla Tarr" in <http://www.kinokultura.com/specials/7/kovacs.shtml>. Consulté le 14/05/2020.

—, "Sátántangó" in *The cinema of Central Europe*, Peter Hames ed., pp. 237-243.

—, « Un outsider au centre » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 26-32.

—, « La "série noire" post-communiste. Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est » in *Cahiers d'études hongroises, cinéma et littérature*, n° 9 / 1997-1998, pp. 35-44.

LENGYEL David, « Béla Tarr, un cinéma de la neutralité ? Quelques jalons filmographiques » in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*, L'Harmattan – Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013, pp. 55-67.

—, « De deux sons de cloche. La métaphore dans le cinéma de Béla Tarr » in *Métaphores et cultures*, sous la direction de Véronique Journeau, Violaine Anger, Florence Lautel-Ribstein et Laurent Mattiussi, L'Harmattan, 2012, pp. 265-285.

—, « Sátántangó. Éléments pour une lecture psychanalytique » in *Le Coq- Héron*, n° 211, 2012/4, pp. 67-76.

—, « Dans le dos du temps - altérité et temporalité dans le cinéma de Béla Tarr », Dossier « Béla Tarr - si près, si loin » in *Nunc*, n° 29, Éditions de Corlevour, février 2013, pp. 11-43.

LESTOCARD Louis-José, « Sátántangó. En quête de nouvelle narration » in *Positif*, n° 506, avril 2003, pp. 32-33.

—, « Damnation. Regarder les choses car elles veulent qu'on les regarde » in *Positif*, n° 531, mai 2005, pp. 29-30.

LIBOIS Jean-Louis, « Béla Tarr : de l'autre côté de la fenêtre ouverte sur le monde » in *Rêve et cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, sous la direction de Marie Martin et Laurence Schifiano, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 197-201.

MADÉLINE Emmanuelle, « Les Harmonies Werckmeister. Un monde au bord de la catastrophe » in *Positif*, n° 504, février 2003, pp. 46-47.

MARGUET Damien, « Béla Tarr. Le cheval de Turin. L'animal que donc je suis » in *Positif*, n° 610, décembre 2011, pp. 7-8.

—, « Traductions et métamorphoses, à propos de Sátántangó » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 111-118.

—, « L'or noir du cas Tarr » in *Libération*, 30 novembre 2011.

—, « Sátántangó ou les ellipses de la traduction », in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 62-75.

MARTÍNEZ Dominique, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de l'Hongrie » in *Positif*, n° 597, novembre 2010, pp. 108-111.

MAURY Corinne, « Avant propos » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, p. 9.

—, « De l'habitat d'état à l'errance damnée » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 34-45.

MCKIBBIN Tony, "Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film", in *Senses of Cinema*, issue 24 : https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/cinema_of_damnation/. Consulté le 13/05/2020.

NEYRAT Cyril, « Le gardien du vide » in *Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008, pp. 28-29.

ORR John, "Béla Tarr, circling with the whale" in *Sight and sound*, April 2001, pp. 22-24.

PALMIÉRI Christine, « Béla Tarr, de l'outrance à l'indigence » in *Inter : art actuel*, n°87, 2004, 21-23.

RANCIÈRE Jacques, « Béla Tarr : le travail du temps. À propos de Sátántangó » in *Cahiers du cinéma*, n° 591, juin 2004, pp. 80-81.

—, « Poétique et politique de la fiction » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 139-150.

RICHOU Pascal, « Béla Tarr, le cosmos sinon rien » in *Cahiers du cinéma*, n° 547, juin 2000, p. 31.

ROLLET Sylvie, « L'archipel de la résistance » in *Positif*, n° 597, novembre 2010, pp. 105-107.

—, « Béla Tarr ou le temps inhabitable » in *Positif*, n° 542, avril 2006, pp. 101-103.

—, « Filmer la figure humaine 'au milieu' des choses : le cinéma selon Béla Tarr », in *Appareil* [En ligne], n° 12, 13/12/2013 : <http://journals.openedition.org/appareil/1941>. Consulté le 12/05/2020.

—, « Théo Angelopoulos, Alexandre Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l'histoire » in *Positif*, n° 556, juin 2007, pp. 96-99.

—, « Une phénoménologie du chaos » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 102-108.

—, « L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 125-137.

ROMNEY Jonathan, "Béla Tarr" in *Exile Cinema: filmmakers at work beyond Hollywood*, edited by Michael Atkinson, State University of New York Press, New York, 2008, pp. 73-78.

—, "End of the road : the films of Béla Tarr" in *Film Comment*, septembre-octobre 2011, pp. 55- 62.

RONDEAU Corinne, « Le gris du monde » in *Trafic*, n° 49, printemps 2004, pp. 23-29.

—, « Les constellations de Béla Tarr » in *Hippocampe*, n° 7, avril 2012, pp. 19-26.

SAMOCKI Jean-Marie, « Tant de nuits » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 118-121.

SEBAN Alain, « Avant Propos » in *Béla Tarr, L'Alchimiste*, Catalogue de la retrospective présentée au Centre Georges Pompidou, 2011.

SELYEM Zsuzsa, "How Long and When: Open time interval and dignified living creatures in The Turin Horse" in *Acta Univ. Sapientia*, Film and Media Studies, 10, 2015, pp. 105–120.

SIBERTIN-BLANC Guillaume, « De la mélancolie à la résistance : communautés et désœuvrement » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 150-160.

SIEREK Karl, « Durée et contingence » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 114-117.

SZENDY Peter, « Animal Filmicum » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 100-105.

TÖKE Lilla, "The Outsider Within: Béla Tarr and Hungarian National Cinema" in *Hungarian Cultural Studies*, e-Journal of the American Hungarian Educators Association, Vol. 9, 2016, pp. 90-100.

TOTARO Donato, "Sátántangó. And then there was darkness" in <https://offscreen.com/view/satantango>. Consulté le 07/05/2020.

VALKOLA Jarmo, "Aesthetics of visual expressionism: Béla Tarr's cinematic landscapes" in *Hungarologische Beiträge*, n° 13, Jyväskylä, 2000, pp. 191-218.

—, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr » in *Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire. Théorème*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, pp. 181-190.

VERNET Joël, « Un destin de bête, dans la maison perdue de la lande. », Dossier « Béla Tarr - si près, si loin » in *Nunc*, n° 29, Éditions de Corlevour, février 2013, pp. 11-43.

WATT Calum, « Alcoholism and the Doctor in Béla Tarr's *Sátántangó* » in *The cinematic bodies of Eastern Europe and Russia, between pain and pleasure*, edited by Ewa Mazierska, Matilda Mroz and Elzbieta Ostrowska, Edinburgh University Press, 2018, pp. 53-66.

WRIGHT Lucie ; LASTENS Émeric DE, « Ecce Homines, la pesanteur et la grâce selon Béla Tarr » in *Vertigo*, n° 41, automne 2011, pp. 88-95.

1.1.3. Interviews avec Béla Tarr

BRETEAU SKIRA Gisèle, Interview avec Béla Tarr in *Cinéastes de la mélancolie*, Séguier, Biarritz, 2010, pp. 10-25.

BURDEAU Emmanuel ; NEYRAT Cyril, « Plus de pitié, entretien avec Béla Tarr » in *Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008, pp. 30-32.

DALY Fergus ; CAIN Maximilian LE, "Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr", in <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>, February 2011. Consulté le 8/5/2020.

FEIGELSON Kristian, « Entretien avec Béla Tarr. L'homme à Budapest » in *Positif*, n° 610, décembre 2011, pp. 9-13.

GRUGEAU Gérard, « Entretien avec Béla Tarr » in *24 Images*, n° 111, été 2022, pp. 42-44.

KUDLAC Martin, "Be More Radical Than Me!': a conversation with Béla Tarr" in <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>. Consulté le 01/06/2020.

LESTOCART Louis-José, « Béla Tarr, un cinéma topologique » in *Art Press*, n° 279, mai 2002 : <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/2026.pdf>. Consulté le 14/05/2020.

LEVINE Matt ; MECKLER Jeremy, "Listening to the world : a conversation with Béla Tarr" in <https://walkerart.org/magazine/bela-tarr-turin-horse>.

MALAUSA Vincent, « Béla Tarr, 'j'ai perdu toutes mes illusions' » in *Transfuge*, n° 22, septembre 2008, pp. 20-25.

MAURY Corinne ; ZUCHUAT Olivier, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr » in *Béla Tarr, de la Colère au Tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, Yellow Now / Côté Cinéma, Crisné, Belgique, 2016, pp. 13-20.

MEADE Fionn, "Interview with Béla Tarr" in *Bomb*, n° 100, New Art Publications, 2007, pp. 34-39.

REGNIER Isabelle, « Béla Tarr : 'La véritable damnation, c'est la solitude absolue' » in *Le Monde*, 9 septembre 2011.

SCHLOSSER Eric, "Interview with Béla Tarr: About Werckmeister Harmonies" in https://brightlightsfilm.com/interview-bela-tarr-werckmeister-harmonies-cannes-2000-directors-fortnight/#.XrQ_yhPHzOY. Consulté le 07/05/2020.

"Discussion with Béla Tarr about "Sátántangó" at the Forum 1994" in <https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/archive/program-archive/2019/magazine/articles/bela-tarr-at-the-forum-1994/>.

« Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes » in *Nunc*, n° 29, Éditions de Corlevour, février 2013.

1.2. Ouvrages théoriques sur le cinéma

BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Éditions Payot, 1977.

BINGHAM Adam, *Directory of world cinéma. Eastern Europe*, Intellect, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.

BIRO Yvette, *Le temps au cinéma, le calme et la tempête*, Aléas, 2007.

CUNNINGHAM John, *Hungarian cinema: from coffee house to multiplex*, Wallflower Press, Great Britain, 2004.

HAMES Peter (ed.), *The cinema of Central Europe*, Wallflower press, 2004.

JEANCOLAS Jean-Pierre, *L'œil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest 1963-2000*, Magyar Filmunio, 2001.

LENGYEL David, *Trembler pour l'autre. Pour une éthique du cinéma*, Éditions du Palio, 2015.

MAURY Corinne, *L'attrait de la pluie*, Yellow Now, 2013.

PALMIER Jean-Michel, Prologue à BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Éditions Payot, 1977.

ROSENBAUM Jonathan, *Essential cinema: on the necessity of Film Canon*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2004.

SKRODZKA Aga, *Magic realist cinema in East Central Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.

2. Art, histoire de l'art

2.1. Robert Doisneau

BAJAC Quentin, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Gallimard, 2005.

—, *Robert Doisneau. Pêcheur d'images*, Gallimard, 2012.

CHEVRIER Jean-François, *Du métier à l'œuvre*, Fondation HCB, 2010.

HAMILTON Peter, *Robert Doisneau : la vie d'un photographe*, Hoëbeke, Paris, 2012.

—, *Robert Doisneau*, Hoëbeke, 1995.

POIVERT Michel, *Brève histoire de la photographie*, Éditions Hazan, 2015.

WANAVERBECQ Annie-Laure, *Est-ce ainsi que les hommes vivent... Humanisme et photographie*, Marval, Paris, 1995.

2.2. Remedios Varo

AGUER Edouard, *Remedios Varo*, Collection « La septième face du dé », éditions Filipacchi, 1980.

ARCQ Tere (ed.), *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Atalanta, 2015.

—, "La llave esotérica. En busca de lo milagroso", in *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, pp. 17-87.

—, "Remedios Varo" in *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, catalogue d'exposition, pp. 44-53.

—; SUDERMAN Michelle, "Mirrors of the marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo" in *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, catalogue d'exposition, pp. 98-115.

BLANCO Alberto, "El oro de los tiempos" in *Remedios Varo*, Catalogue Raisonné, pp. 7-13.

DIEGO Estrella DE, *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE, Madrid, 2007.

ENGEL Peter, "La llave arquitectónica. Moradas del inconsciente" in *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, pp. 87-107.

EBURNE Jonathan P ; McARA Catriona (eds.), *Leonora Carrington and the international avant-garde*, Manchester University Press, 2017.

—, "Poetic wisdom: Leonora Carrington and the esoteric avant-garde" in *Leonora Carrington and the international avant-garde*, pp. 141-162.

HAYNES Deborah J., "The art of Remedios Varo. Issues of gender ambiguity and religious meaning" in *Woman's art journal*, spring/summer 1995, Vol. 15, nº 1, pp. 26-32.

KAPLAN Janet, *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, Abbeville press, 2000.

—, "Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina" in *Remedios Varo*, catalogue raisonné, pp. 31-40.

MERJIAN Ara H, "'Genealogical gestation': Leonora Carrington between modernism and art history" in *Leonora Carrington and the international avant-garde*, Manchester University Press, 2017, pp. 39-55.

MORENO VILLAREAL Jaime, "La llave literaria I. Urdir la trama de lo maravilloso" in *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, pp. 107-121.

OVALLE Ricardo ; GRUEN Walter (eds.), *Remedios Varo*. Catalogue Raisonné. Ediciones Era, México, 1994.

PLUNKETT Tara, "Dissecting *The Holy Oily Body*: Remedios Varo, Leonora Carrington and El Santo Cuerpo Grasoso" in *Leonora Carrington and the international avant-garde*, Manchester University Press, 2017, pp. 72- 89.

RAAY Stefan VAN; MOORHEAD Joanna; ARCQ Tere (eds.). *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, catalogue d'exposition (Pallant House Gallery 19 June - 12 September 2010).

2.3. Pieter Bruegel, l'Ancien

BASTELAER René VAN ; HULIN DE LOO Georges, *Pieter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps. Étude historique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre dessiné et gravé*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1907.

FRANCASTEL Pierre, *Bruegel*, Éditions Hazan, 1995.

FRIEDLÄNDER Max J, *Early Netherlandish Painting, vol. XIV, Pieter Bruegel*, Leyden, A.W. Sijthoff; Brussels, la Connaissance, 1976.

GIBSON Walter S., *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish painting*, Princeton University Press, 1989.

KILINSKI Karl, "Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004, 67. Bd., H. 1, 2004, pp. 91-114.

KOCKAERT Léopold, « *La Chute d'Icare au Laboratoire* », in *Nuances*, n° 31, printemps 2003, pp. 19-21.

MANDER Karl VAN, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-Boeck*, Davaco Publishers, 1994.

PANOFSKY Erwin, *Les primitifs flamands*, éditions Hazan, 2010.

ROBERTS-JONES Philippe, *Bruegel, la Chute d'Icare*, Office du Livre, 1974, Fribourg, Suisse.

— ; ROBERTS-JONES Françoise, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Flammarion, Paris, 1997.

—, « Bruegel inventit La Chute d'Icare : mise au point et controverse », in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 6^e série, XVII, 2006, pp. 179-189.

SELLINK Manfred. *Bruegel, The complete paintings, drawings and prints*, Ludion, 2007.

—, *Bruegel, par le détail*, éditions Hazan, 2021.

TOLNAY Charles DE, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bibliothèque du XVI^e siècle, Bruxelles, 1935.

TOWNSEND Gary L, "The Alchemist", in *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Vol. 21, N° 4, October, 1966, pp. 408-411.

VRIES Lyckle DE, "Bruegel's 'Fall of Icarus': Ovid or Solomon?" in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2003, Vol. 30, N° 1/2, 2003, pp. 4-18.

2.4. Théodore Géricault

BARNES Julian, *Une Histoire du Monde en 10 chapitres et 1/2*, Éditions Stock, 2001.

CLÉMENT Charles, *Géricault, étude biographique et critique*, Librairie académique, Paris, 1879.

EITNER Lorenz, *Géricault's Raft of the Medusa*, Phaidon, 1972.

MICHEL Régis, « Le mythe de l'œuvre » , in *Géricault*, catalogue d'exposition au Grand Palais, 1991-92.

WRIGLEY Richard, *The origins of French art criticism: from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford: Clarendon Press, 1994.

THORÉ Théophile, *Le Salon de 1846*, Paris, 1846.

2.5. Mark Rothko

BARNES Susan J., *The Rothko Chapel, an act of faith*, Menil Foundation, 1989.

CROW Thomas, "Illuminations past and present in the painting of Mark Rothko" in *Mark Rothko: Toward Clarity*, catalogue d'exposition, pp. 43- 57.

FISCHER John, "The Easy Chair: Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man" in *Harper's Magazine*, juillet 1970.

FOX Stephen, "The architecture of the Rothko Chapel" in *Rothko Chapel, an oasis for reflection*, Rizzoli Electa, 2021, pp. 16-25.

GOLDWATER Robert, "Rothko's black paintings" in *Art in America*, March-April 1971, pp. 58-63.

HAAG Sabine ; SHARP Jasper (eds.), *Mark Rothko: Toward Clarity*, catalogue d'exposition, Kunsthistorisches museum, Vienne, 2019.

NODELMAN Sheldon, *The Rothko Chapel: origins, structure, meaning*, The Ménéil collection and the University of Texas Press, 1977.

MIDDLETON William, *Double vision: the unerring eye of art world avatars Dominique and John de Ménéil*, Alfred A. Knopf, 2018.

ROTHKO Christopher, *Mark Rothko, from the inside out*, Yale University Press, 2015.

—, "Color, form and drama" in *Rothko : the color field paintings*, Chronicle Books, 2017, pp. 6-7.

—, "Rothko and the Resonance of History" in *Mark Rothko: Toward Clarity*, catalogue d'exposition, pp. 9-19.

ROTHKO Mark, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, 2005.

—, *La réalité de l'artiste*, Flammarion, 2004.

SMART Pamela G., "Atmospheric pressure" in *Rothko Chapel, an oasis for reflection*, Rizzoli Electa, 2021, pp. 26-48.

SHARP Jasper, "Looking for the fabulous, an account of Mark Rothko's Voyages to Europe" in *Mark Rothko: Toward Clarity*, catalogue d'exposition, pp. 23-40.

VENTURI Riccardo, "Les 'Black Paintings' de Mark Rothko à l'épreuve de la biographie" in *Marges, revue d'art contemporain*, juillet 2008, pp. 59-73.

3. Littérature, poésie

3.1. László Krasznahorkai

CÁRDENAS Mauro Javier, *Conversations with László Krasznahorkai* in *Music and Literature*, n° 2, december 2013 : <https://www.musicandliterature.org/features/2013/12/11/a-conversation-with-laszlo-krasznahorkai>. Consulté en 02/02/2021

DENISCHENKO Irina, *László Krasznahorkai's The World Goes On* in *Music and Literature*, december 2017 : <https://www.musicandliterature.org/reviews/2017/12/12/laszlo-krasznahorkais-the-world-goes-on>. Consulté le 02/02/2021.

FUMAGALLI Chiara, « Fins du monde et visions apocalyptiques chez l'écrivain hongrois László Krasznahorkai » in *Cahiers d'études hongroises et finlandaises : marges, interstices, contacts*, L'Harmattan – Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013, pp. 81-86.

KRASZNAHORKAI László, *Tango de Satan*, Gallimard, 2000.

—, *La Mélancolie de la Résistance*, Gallimard, 2006.

—, *La venue d'Isaïe*, Éditions Cambourakis, 2013.

—, *The World Goes On*, New Directions, 2017.

3.2. William Shakespeare

ARMSTRONG William, *Shakespeare's Typology: Miracle and Morality Motifs in Macbeth*, Westfield College, London, 1968.

BLOOM Harold, *Shakespeare. The invention of the human*, Fourth Satate, London, 1999.

BONNEFOY Yves (éd.), *Macbeth*, Gallimard, 2016.

BRADLEY A.C., "From Shakespearean Tragedy" in *Macbeth. Critical essays*, Garland Publishing, 1991, pp. 45-58.

BRAUNMULLER A.R., Introduction to SHAKESPEARE William, *Macbeth*, Cambridge University Press, 2008.

GRANVILLE BARKER Harley, *Prefaces to Shakespeare. Macbeth*, Nick Hern Books, 1993.

HARBAGE Alfred (ed.), *The complete Shakespeare Works*, Penguin books, Baltimore, 1960.

HARCOURT John B., "I pray you, remember the Poter" in *Shakespeare Quarterly*, vol. 12, n°4, Autumn 1961, Oxford university press, pp. 393-402.

HAZLITT William, *Characters of Shakespeare's plays*, Everyman's Library, London.

HUGO François-Victor (éd.), *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1866, tome 3.

HUGO Victor, *William Shakespeare*, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, éditeurs, 1864.

KNIGHTS L.C., *How many children had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, The Minority Press, 1933.

MUIR Kenneth, "Image and symbol in Macbeth" in *Macbeth. Critical essays*, Garland Publishing, 1991, pp. 337-352.

—, Introduction to SHAKESPEARE William, *Macbeth*, The Arden edition of the works of William Shakespeare, Methuen, London, 1986.

QUINCEY Thomas DE, *Sur le heurt à la porte dans Macbeth*, Le cabinet des lettrés, Gallimard, 2009.

RICHMOND Hugh, "Macbeth as a "Tragedy with a Happy Ending"" in <https://shakespeare.berkeley.edu/essays/macbeth-as-a-tragedy-with-a-happy-ending>. Consulté en février 2022.

ROWSE A.L., *Simon Forman. Sex and society in Shakespeare's age*, Weidenfeld and Nicolson, 1974.

WICKHAM Glynne, "Hell Castle and its Door-keeper", Published online by Cambridge University Press, 28/03/2007.

3.3. Autres ouvrages littéraires cités

BECKETT Samuel, *L'Innommable*, éditions de Minuit, 1983.

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, 2018.

—, *L'aleph*, Gallimard, 1967.

COLLODI Carlo, *Les aventures de Pinocchio*, Actes Sud, 2002.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *L'Idiot*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

GEORGE Andrew (ed.), *The epic of Gilgamesh*, Penguin Classics, 2020.

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Penguin, 2012.

OVIDE, *Métamorphoses*, Les Belles Lettres, Paris, 2007.

TOURNIER Michel, *Vendredi, ou les limbes du pacifique*, Gallimard, 1972.

4. Philosophie, religion

ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Gallimard, 2002.

BERGSON Henri, *Introduction à la métaphysique*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2011.

—, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2013.

DELEUZE Gilles. *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

—, *L'Île déserte et autres textes*, Éditions de Minuit, 2002.

—, *Nietzsche*, Presses Universitaires de France, 2006.

GURDJIEFF G.I., *Récits de Belzébuth à son petit fils. Critique objectivement impartiale de la vie des hommes*, éditions du Rocher, 1996.

GUEROULT Martial, *Cahiers de Royaumont. Nietzsche*, éditions de Minuit, 1967.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Foi et savoir*, Librairie philosophique J. Vrin, 1988.

—, *Principes de la philosophie du droit*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2013.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962.

—, *Nietzsche*, tome I, Gallimard, 1990.

KANT Immanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, J. Vrin, 1992.

MIRANDOLE, Jean-Pic de la, *Sur la dignité de l'homme* in *Œuvres Philosophiques*, Presses Universitaires de France, Épiméthée, Paris, 1993.

NIETZSCHE Friedrich, *Aurore : pensées sur les préjugés moraux*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *Ainsi parlait Zarathoustra*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *L'Antéchrist*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *Ecce homo*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *Fragments posthumes*, début 1874 – printemps 1876, été 1875, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *Fragments posthumes*, début 1888 – début janvier 1889, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *Le Gai Savoir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

—, *La généalogie de la morale*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1980.

OUSPENSKY P.D., *The Fourth way, a record of talks and answers to questions based on the teaching of G. I. Gurdjieff*, London, Routledge and Kegan Paul, 1957.

—, *Fragments d'un enseignement inconnu*, Stock, 1974.

PLATON, *Phèdre*, Les Belles lettres, 1933.

SAFRANSKI Rüdiger, *Nietzsche, biographie d'une pensée*, Actes Sud, 2000.

ZULETA Estanislao, *Comentarios a Así hablaba Zaratustra de F. Nietzsche*, Hombre Nuevo Editores, 2006.

La Bible, Traduction officielle liturgique, Desclee Mame, 2014.

5. Sciences, alchimie

BURCKHARDT Titus, *Alchimie : sa signification et son image du monde*, Bibliothèque de l'Unicorne, Milano, 1979.

DARWIN Charles, *De l'Origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, Victor Masson et fils, Paris, 1870.

HALLEUX Robert, *Les alchimistes grecs, Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, fragments de recettes*, tome I, Les belles lettres, Paris, 1981.

HUMBOLDT Alexander Von, *Cosmos : essai d'une description physique du monde*, tome I et II, Éditions Utz, 2000.

—, *Tableaux de la nature*, chez l'éditeur Charles Turati, 1851.

—, *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait entre 1799-1804*, tomes I et VII, Éditions l'Escalier, 2020.

KEPLER Johannes, *Le Secret du Monde*, Les Belles Lettres, Paris, 1984.

PERROT Étienne, *Le rosaire des philosophes*, La Fontaine de Pierre, 2008.

PRINCIPE Lawrence M., *The secrets of alchemy*, University of Chicago press, Chicago, 2013.

WAITE A.E., *The lives of alchemystical philosophers: with a critical catalogue of books in occult chemistry, and a selection of the most celebrated treatises on the theory and practice of the hermetic art*, Macdonald and Son, London, 1815.

WALLS Laura Dassow., *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, University of Chicago press, Chicago, 2009.

—, "Introducing Humboldt's Cosmos" in *Minding Nature*, august 2009, pp. 3-15.

6. Histoire

BAECQUE Antoine DE, *Une histoire de la marche*, Perrin, 2006.

BOUDON Jacques-Olivier, *Les naufragés de la Méduse*, Texto, 2021.

CORRÉARD Alexandre ; SAVIGNY Henri, *Naufrage de la frégate La Méduse faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816*, 5^e édition, Paris, 1821.

FEJTÖ, François, *Histoire des démocraties populaires. 1. L'ère de Staline*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

—, *Histoire des démocraties populaires. 2. Après Staline*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

JACKSON Richard, *Writing the war on terrorism: Language, politics and counter-terrorism*, Manchester University Press, 2005.

FILMOGRAPHIE

Courts métrages

1978. *Hotel Magnezit*, 13 min, vidéo, NB.

1990. *City Life* (segment *Le dernier bateau*), 32 min, 16mm, couleur.

1995. *Voyage sur la plaine hongroise* (*Utazás az Alföldön*), 35 min, vidéo, couleur.

2004. *Visions of Europe* (segment *Prologue*), 5 min, 35mm, NB.

Longs métrages

1979. *Le Nid Familial* (*Családi Tűzfészek*), 100 min, 16mm, NB.

1981. *L'Outsider* (*Szabadgyalog*), 122 min, 16mm, couleur.

1982. *Rapports préfabriqués* (*Panelkapcsolat*), 82 min, 16mm, NB.

1982. *Macbeth*, 64 min, vidéo, couleur.

1985. *Almanach d'automne* (*Őszi almanach*), 120 min, 35mm, couleur.

1988. *Damnation* (*Kárhozat*), 122 min, 35mm, NB.

1994. *Sátántangó*, 435 min, 35mm, NB.

2000. *Les Harmonies Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*), 145 min, 35mm, NB.

2007. *L'Homme de Londres* (*A Londoni férfi*), 132 min, 35mm, NB.

2011. *Le Cheval de Turin* (*A Torinói ló*), 146 min, 35mm, NB.

FICHE TECHNIQUE DES COURTS MÉTRAGES

The Last Boat, 1989.

Episode de *City Life*, Rotterdam Films.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Scénario : László Krasznahorkai, Béla Tarr (d'après les nouvelles *The Last Boat* et *In the Hands of the Barber* de László Krasznahorkai).

Image : Gábor Medvigy.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : Mihály Víg, Wolfgang Amadeus Mozart.

Distribution : Miklós Székely B., Michael Mehlmann, László Kistamás, Gyula Pauer.

Voyage sur la plaine hongroise, 1995.

Production : Magyar Televízió.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Image : Fred Kelemen.

Musique : Mihály Víg.

Récitation des poèmes de Sándor Petőfi: Mihály Víg.

Prologue, 2004.

Episode de *Visions of Europe*, T.T. Filmműhely.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Image : Robby Müller.

Musique : Mihály Víg.

Producteurs : Béla Tarr, Gábor Tényi.

FICHE TECHNIQUE DES LONGS MÉTRAGES

Le Nid Familial, 1979.

Production : Studio Béla Balázs.

Scénario : Béla Tarr.

Image : Ferenc Pap, Barna Mihók.

Montage : Anna Kornis.

Musique : János Bródy, Mihály Móricz, Szabolcs Szörényi, Béla Tolcsvay, László Tolcsvay.

Distribution : László Horváth (Iréen), László Horváth (Laci), Gábor Kun (Père de Laci), Mrs. Gábor Kun (Mère de Laci), Gábor Kun Jr. (Frère de Laci), Irén Rácz (Amie d'Iréen), Mrs. János Oláh (Valika), Mrs. János Szekeres (Belle-Sœur d'Iréen), Krisztina Horváth (Krisztike), József Korn (employé), Dr. Adrienn Kádár (pédiatre).

L'Outsider, 1981.

Production : MAFILM Objektív Stúdió, Magyar Televízió.

Co-auteur : Ágnes Hranitzky.

Scénario : Béla Tarr.

Image : Ferenc Pap, Barna Mihók.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : András Szabó, Hobo Blues Band, Minerva, Neoton Familia, Orchestra of Tündér presszo and restaurants Ipoly and Balassa, Balassagyarmat, Ludwig van Beethoven.

Distribution : András Szabó (András), Jolán Fodor (Kata), Imre Donkó (Csotesz), Ferenc Jánossy (Kázmér, le peintre), István Balla (Balázs), Imre Vass (ouvrier), László Náton (patient), László Kistamás (ami d'András).

Rapports préfabriqués, 1982.

Production : MAFILM Társulás Stúdió.

Co-auteur: Ágnes Hranitzky.

Scénario : Béla Tarr.

Image : Ferenc Pap, Barna Mihók.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Distribution : Judit Pogány (Judit), Róbert Koltai (Robi), Gábor P. Koltai (L'enfant), Kyri Ambrus (chanteuse), Barna Mihók (serveur).

Macbeth, 1982.

Production : Magyar Televízió.

Scénario : Ágnes Hranitzky, Béla Tarr (d'après *Macbeth* de William Shakespeare).

Image : Ferenc Pap, Buda Gulyás.

Musique: András Szabó, Gépfolklor Band.

Chef décorateur : Lyvia Mátay.

Costumes : Emőke Csengeri.

Assistante réalisateur : Ágnes Hranitzky.

Distribution : György Cserhalmi (Macbeth), Erzsébet Kútvölgyi (Lady Macbeth), János Ács, Gyula Maár and József Ruszt (Sorcières), Lajos Őze (Banquo), János Derzsi (Macduff), Djoko Rosic (Duncan), Miklós Székely B. (Assassin), Ferenc Bencze (le Portier).

Almanach d'Automne, 1985.

Production : MAFILM Társulás Stúdió.

Co-auteur : Ágnes Hranitzky.

Scénario : Béla Tarr.

Image : Sándor Kardos, Ferenc Pap, Buda Gulyás.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : Mihály Víg.

Chef décorateur : Gyula Pauer.

Costumes : Gyula Pauer.

Distribution : Hédi Temessy (Hédi), Erika Bodnár (Anna), Miklós Székely B. (Miklós), Pál Hetényi (Tibor), János Derzsi (János).

Damnation, 1988.

Production : Magyar Hirdető, Magyar Filmintézet, Magyar Televízió, MOKÉP.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Scénario : László Krasznahorkai, Béla Tarr.

Image : Gábor Medvigy.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : Mihály Víg.

Chef décorateur : Gyula Pauer.

Costumes : Gyula Pauer.

Distribution : Miklós Székely B. (Karrer), Vali Kerekes (chanteuse), Hédi Temessy (femme du vestiaire), Gyula Pauer (patron du bistrot), György Cserhalmi (le mari de la chanteuse), Péter Breznyik Berg (homme qui récite un poème).

Sátántangó, 1994.

Production : Mozgóképek Innovációs Társulás, Joachim von Vietinghoff Filmproduction, Vega Film.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Scénario : László Krasznahorkai, Béla Tarr (d'après *Tango de Satan* de László Krasznahorkai).

Image : Gábor Medvigy.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : Mihály Víg.

Directeur artistique : Gyula Pauer.

Chef Décorateur : Sándor Kállay.

Costumes : Gyula Pauer, János Breckl.

Distribution : Mihály Víg (Irimiás), Dr. Putyi Horváth (Petrina), Miklós Székely B. (Futaki), László Lugossy (Schmidt), Éva Almásy Albert (Madame Schmidt), János Derzsi (Kráner), Irén Szajki (Madame Kráner), Alfréd Járai (Halics), Erzsébet Gaál (Madame Halics), Erika Bók (Estike), György Barkó (l'Instituteur), Peter Berling (le Docteur), András Bodnár (Sanyi Horgos), Ica Bojár (Madame Horgos), Péter Dobai (le commissaire), Barna Mihók (Kelemen), Zoltán Kamondi (cafetier), Gyula Pauer (Payer), Mihály Ráday (voix du narrateur).

Producteurs : György Fehér, Joachim von Vietinghoff, Ruth Waldburger.

Les Harmonies Werckmeister, 2000.

Production : Goess Film, Von Vietinghoff Filmproduction, 13 Production.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Scénario : László Krasznahorkai, Béla Tarr (d'après *Mélancolie de la résistance* de László Krasznahorkai).

Image : Gábor Medvigy, Jörg Widmer, Patrick de Rander, Rob Tregenza, Emil Novák, Erwin Lanzensberger, Miklós Gurbán.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : Mihály Víg.

Directeur artistique : Gyula Pauer.

Costumes : János Breckl.

Distribution : Lars Rudolph (Valuska), Peter Fritz (Mr. Eszter), Hanna Schygulla (Tünde), Péter Dobai (capitaine de police), Alfréd Járai (Harrer), Irén Szajki (Mme. Harrer), Ferenc Kállai (directeur du cirque), Gyula Pauer (Hagelmayer), Dr. Putyi Horváth (portier).

Producteurs : Franz Goess, Miklós Szita, Joachim von Vietinghoff, Paul Saadoun.

L'Homme de Londres, 2007.

Production : T.T. Filmműhely, 13 Production, Cinema Soleil, Von Vietinghoff Filmproduction, Black Forest Film.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Scénario : László Krasznahorkai, Béla Tarr (d'après *L'homme de Londres* de Georges Simenon).

Image : Fred Kelemen.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Musique : Mihály Víg.

Son : György Kóvacs.

Décoration : László Rajk, Ágnes Hranitzky, Jean Pascal Chalard.

Costumes : Janos Breckl

Distribution : Miroslav Krobot (Maloin), Tilda Swinton (Femme de Maloin), János Derzsi (Brown), Ági Szirtes (Femme de Brown), Erika Bók (Henriette), István Lénárt (Morrison), Gyula Pauer (serveur), Kati Lázár (commerçant).

Producteurs : Gábor Tényi, Paul Saadoun, Joachim von Vietinghoff, Miriam Zachar, Cristoph Hahnheiser.

Le Cheval de Turin, 2011.

Production : T.T. Filmműhely, Vega Film, Zero Fiction Film, Movie Partners in Motion Film.

Co-réalisation : Ágnes Hranitzky.

Scénario : László Krasznahorkai, Béla Tarr (d'après les textes *Legkésőbb Torinóban*, *Megjött Ézsaiás*, *Járás egy áldás nélküli térben* et *Megy a világ* de László Krasznahorkai).

Image : Fred Kelemen.

Musique : Mihály Víg.

Montage : Ágnes Hranitzky.

Distribution : János Derzsi (le cocher), Erika Bók (la fille), Mihály Kormos (le voisin), Ricsi (le cheval), Mihály Ráday (narrateur).

Producteurs : Gábor Tényi, Elisabeth Redleaf, Christine Walker, Ruth Waldburger, Marie-Pierre Macia, Juliette Leputre, Martin Hagemann.

Table des Illustrations

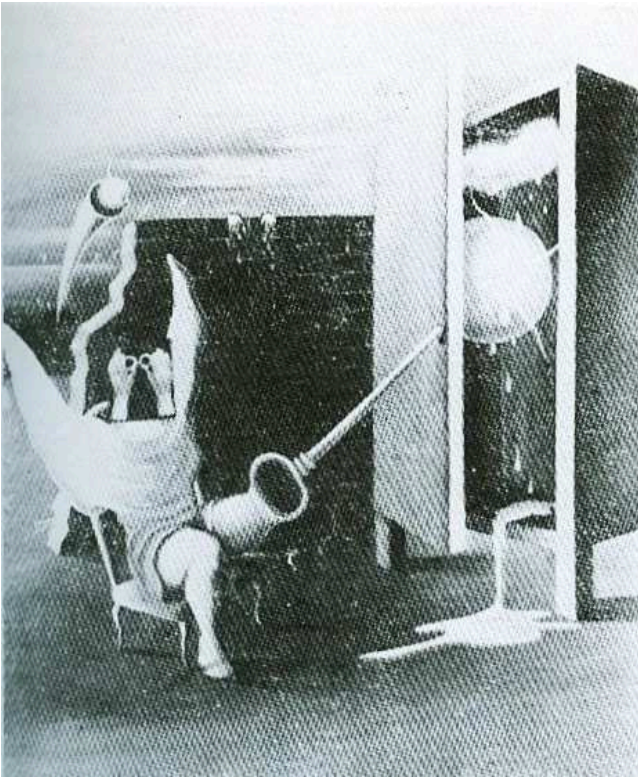
<i>Jeux de société au café</i> , Robert Doisneau, 1954	p. 1
Cat.175. <i>Bruja que va al Sabbath</i> , Remedios Varo, 1957	p. 25
Fig. 1.1. <i>Damnation</i> , 1988, photogramme du film.	p. 59
Fig. 1.2. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 59
Fig. 1.3. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 64
Fig. 1.4. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 72
Fig. 1.5. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 76
Fig. 1.6. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 78
Fig. 1.7. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 80
Fig. 1.8. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 86
Fig. 1.9. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 88
Fig. 1.10. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 90
Fig. 1.11. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 92
Fig. 1.12. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 98
Fig. 1.13. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 102
Fig. 1.14. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 104
Fig. 1.15. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 105
Fig. 1.16. <i>Macbeth</i> , 1982, photogramme du film.	p. 110
MS 3. <i>La Chute d'Icare</i> , Pieter Bruegel, l'Ancien, c. 1558.	p. 112
Fig. 2.1. <i>Damnation</i> , 1988, photogramme du film.	p. 150
Fig. 2.2. <i>Damnation</i> , 1988, photogramme du film.	p. 153
Fig. 2.3. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 156
Fig. 2.4. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 159
Fig. 2.5. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 159
Fig. 2.6. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 163
Fig. 2.7. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 166
Fig. 2.8. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 173
Fig. 2.9. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 175

Fig. 2.10. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 175
Fig. 2.11. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 178
Fig. 2.12. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 180
Fig. 2.13. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 184
Fig. 2.14. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 185
Fig. 2.15. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 189
Fig. 2.16. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 190
Fig. 2.17. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 192
Fig. 2.18. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 198
Fig. 2.19. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 201
Fig. 2.20. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 201
Fig. 2.21. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 203
Fig. 2.22. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 206
Fig. 2.23. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 207
Fig. 2.24. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 214
Fig. 2.25. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 217
Fig. 2.26. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 219
Fig. 2.27. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 222
Fig. 2.28. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 224
Fig. 2.29. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 229
Fig. 2.30. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 233
Fig. 2.31. <i>Sátántangó</i> , 1994, photogramme du film.	p. 235
INV 4884. Théodore Géricault, <i>Le Radeau de la méduse</i> , 1819.	p. 238
Fig. 3.1. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 281
Fig. 3.2. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 282
Fig. 3.3. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 283
Fig. 3.4. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 284
Fig. 3.5. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 291
Fig. 3.6. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 297
Fig. 3.7. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 299
Fig. 3.8. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 300
Fig. 3.9. <i>Les Harmonies Werckmeister</i> , 2001, photogramme du film.	p. 308

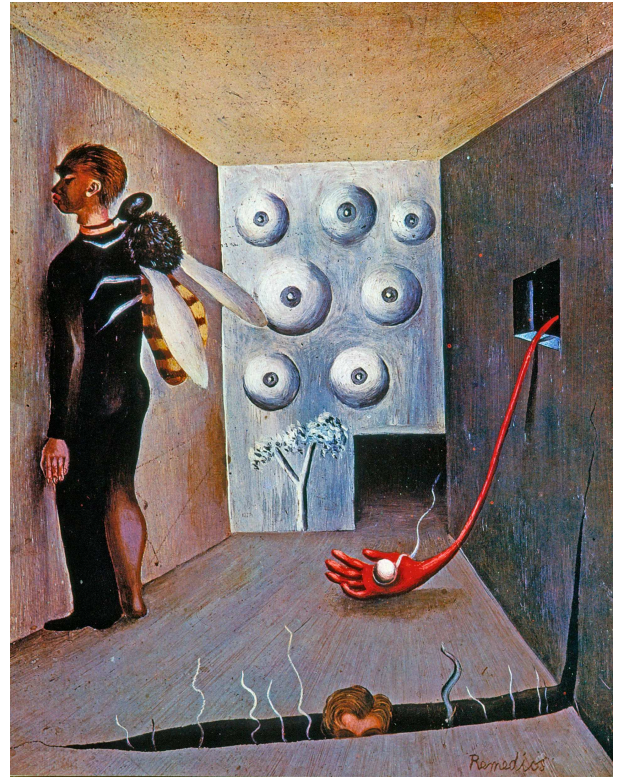
<i>Fig. 3.10. Les Harmonies Werckmeister, 2001, photogramme du film.</i>	p. 310
<i>Fig. 3.11. Les Harmonies Werckmeister, 2001, photogramme du film.</i>	p. 316
<i>Fig. 3.12. Les Harmonies Werckmeister, 2001, photogramme du film.</i>	p. 318
<i>Fig. 3.13. Les Harmonies Werckmeister, 2001, photogramme du film.</i>	p. 320
<i>Fig. 3.14. Les Harmonies Werckmeister, 2001, photogramme du film.</i>	p. 320
<i>Fig. 3.15. Les Harmonies Werckmeister, 2001, photogramme du film.</i>	p. 325
CAT 813. <i>Untitled, Mark Rothko, 1969.</i>	p. 335
<i>Fig. 4.1. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 360
<i>Fig. 4.2. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 372
<i>Fig. 4.3. Le corps du Christ mort dans la tombe, Hans Holbein le Jeune, c. 1521.</i>	p. 374
<i>Fig. 4.4. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 374
<i>Fig. 4.5. La Lamentation sur le Christ mort, Andrea Mantegna, 1480.</i>	p. 376
<i>Fig. 4.6. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 376
<i>Fig. 4.7. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 382
<i>Fig. 4.8. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 384
<i>Fig. 4.9. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 386
<i>Fig. 4.10. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 400
<i>Fig. 4.11. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 400
<i>Fig. 4.12. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 400
<i>Fig. 4.13. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 404
<i>Fig. 4.14. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 412
<i>Fig. 4.15. Le Cheval de Turin, 2011, photogramme du film.</i>	p. 413
<i>Fig. 5.1 L'Homme de Londres, 2007, photogramme du film.</i>	p. 430

ANNEXE 1

Œuvres citées de Remedios Varo



Cat.35. *La Espera (L'attente)*, 1937.



Cat.32. *El agente doble (L'Agent Double)*, 1936.



Cat.36. *Las Almas de los Montes*, 1938.



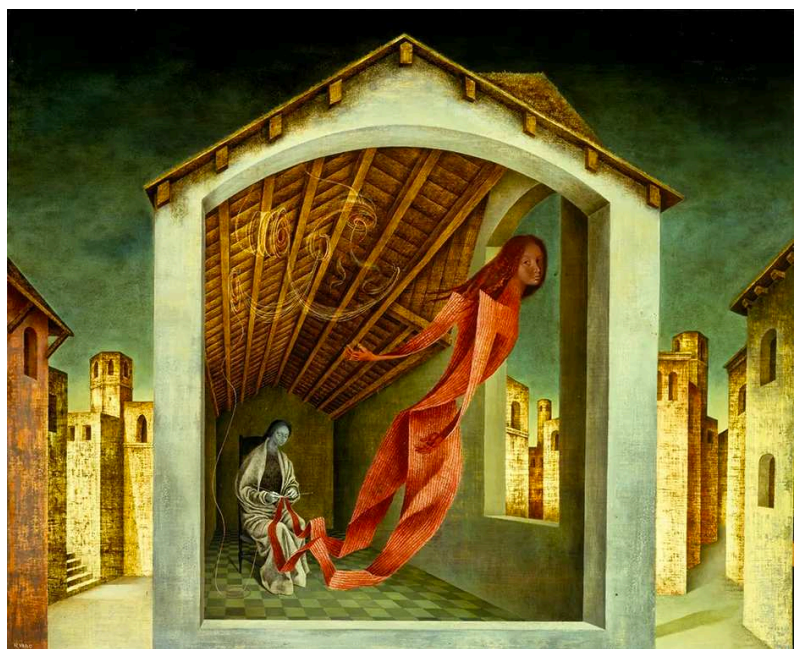
Cat.41. *Títeres Vegetales*, 1938.



Cat.65. *Ícono*, 1945. Intérieur / Extérieur.



Cat.106. *Premonición*, 1953.



Cat.142. *La Tejedora de Verona*, 1956.



Cat.304. *Bordando el Manto Terrestre*, 1961.



Cat.361.-*Naturaleza Muerta Resucitando*, 1963.

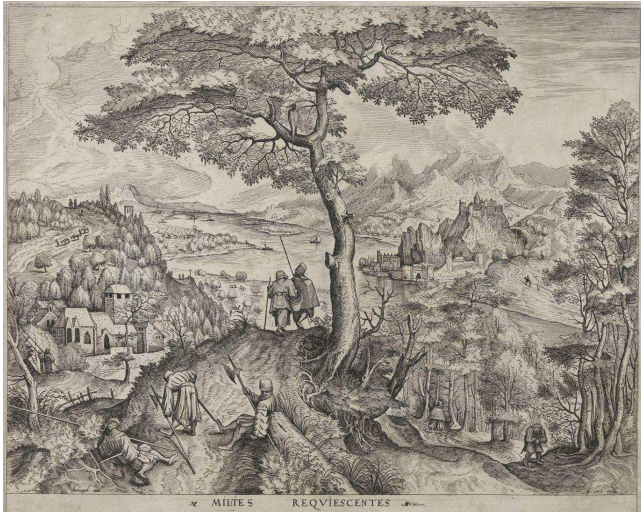
Œuvres citées de Pieter Bruegel l'Ancien



MS. 25. *Chasseurs dans la neige*, 1565.



MS 9. *Bataille navale dans le golfe de Naples*, c. 1556.



De la suite de douze paysages : 12. *Milites requiesquens* (Soldats au repos), c. 1555.



De la suite de douze paysages : 9 *Euntes in Emmaüs* (Les Pèlerins d'Emmaüs), c. 1557.



Estampes complémentaires : 82. *Paysage traversé par un fleuve animé de la chute d'Icare*, c. 1553.



De la suite de douze paysages : 10 *Fuga deiparae in Aegyptum* (La Fuite en Égypte), c. 1555.



Estampes complémentaires : 81. *Navire à voile avec la chute d'Icare*, 1562.



13. *L'Alchimiste*, 1558.



MS 2. *Le Christ et les apôtres au lac de Tibériade*, 1553.



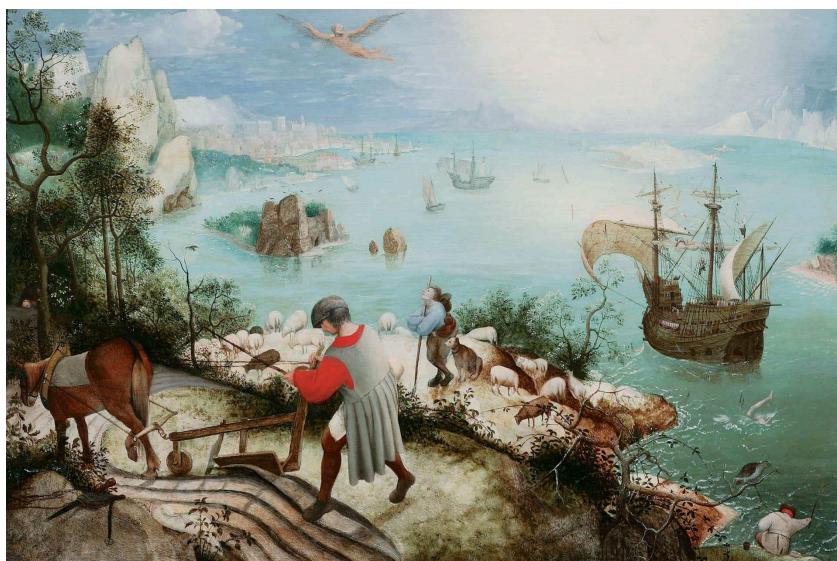
MS 5. *Paysage fluvial avec la parabole du semeur*, 1577.



MS 10. *Le suicide de Saül*, 1562.



MS 18. *La fuite en Égypte*, 1563.



La Chute d'Icare, au musée Alice et David van Buuren, c.1590.



MS 20. *Le portement de Croix*, 1564.



MS 34. *La conversion de Saint-Paul*, 1567.

Œuvres citées de Théodore Géricault



INV 4885. *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, 1812.



INV 4886. *Cuirassier blessé quittant le feu*, 1814.



Trompette à cheval de la Garde impériale de Napoléon, 1814-15.



Trompette des hussards, 1815-20.



Scène de mutinerie sur le radeau de la Méduse, étude préparatoire, 1818.



Scène de cannibalisme sur le radeau de La Méduse, étude préparatoire, 1818.



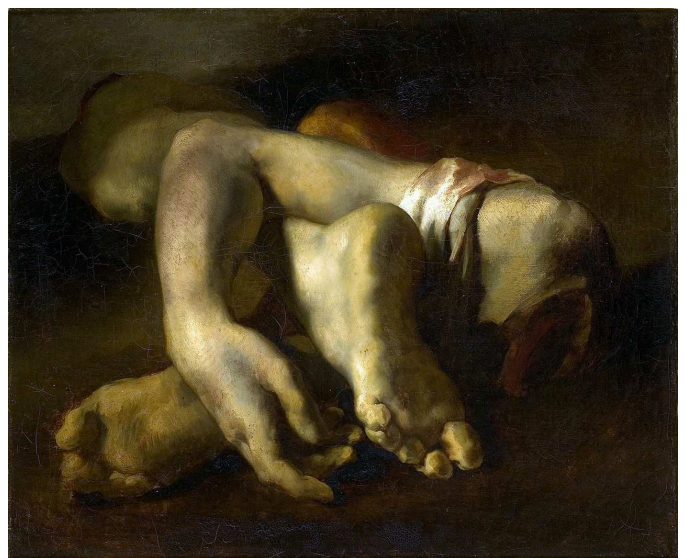
Scène de sauvetage, esquisse, 1818.



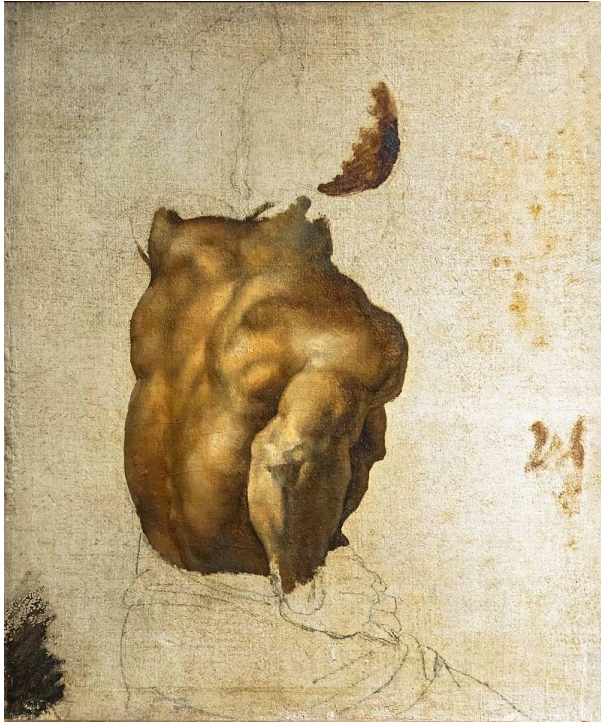
Scène de sauvetage, esquisse, 1818.



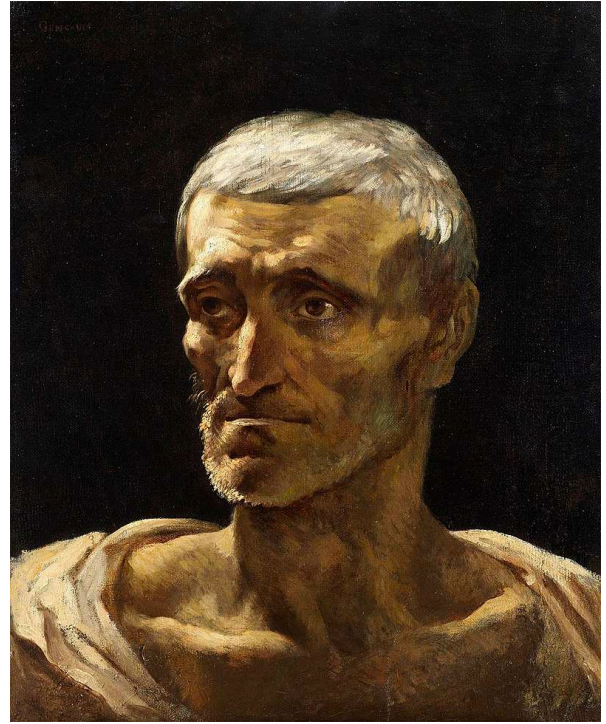
Têtes coupées, 1818-19.



Étude de mains et pieds, 1818-19



Étude de dos, étude pour Le Radeau de la Méduse, 1818-19.



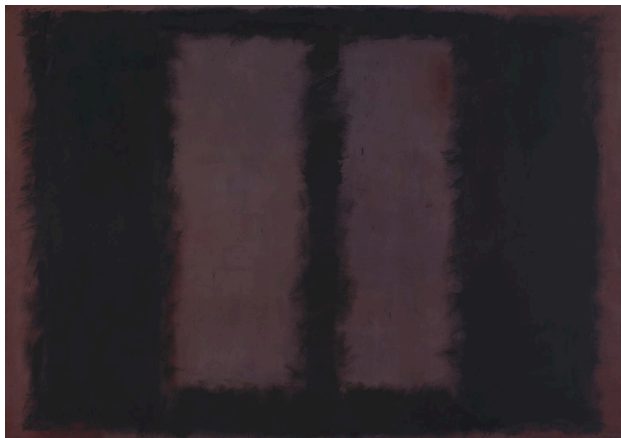
Portrait d'un naufragé ou « Le Père », étude pour Le Radeau de La Méduse, 1818-19.



RF 2042. Course de chevaux libres à Rome, 1817.

Œuvres mentionnées de Mark Rothko

The Seagram Murals, 1958-59.



CAT. 656. *Black on Maroon.*



CAT. 657. *Black on Maroon.*



CAT. 658. *Black on Maroon.*



CAT. 659. *Red on Maroon.*



CAT. 660. *Black on Maroon.*



CAT. 661. *Red on Maroon.*



CAT. 662. *Black on Maroon.*

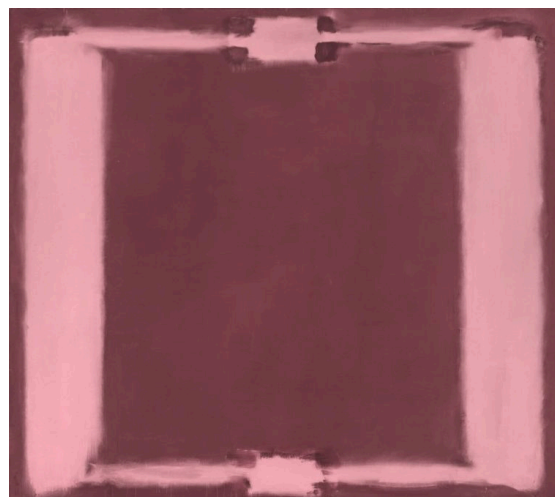
The Harvard Murals, 1961-62.



CAT. 737-739. *Triptych*, panels 1-3.



CAT. 740. Panel 4.



CAT. 741. Panel 5.

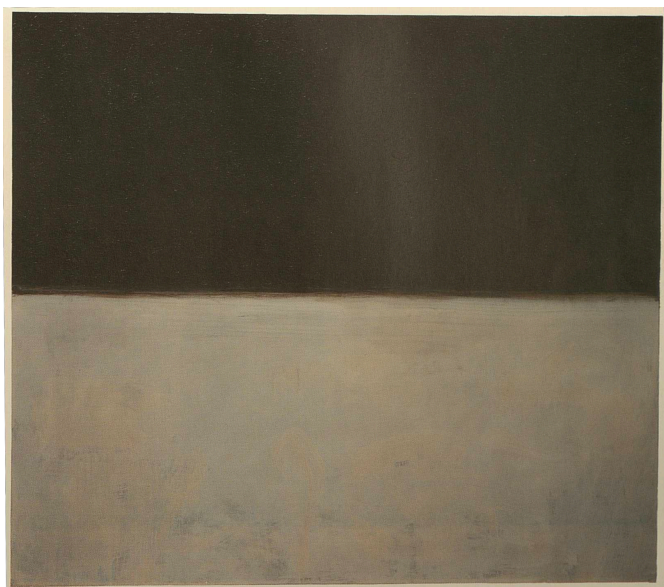
Black and Grey, 1969-70.



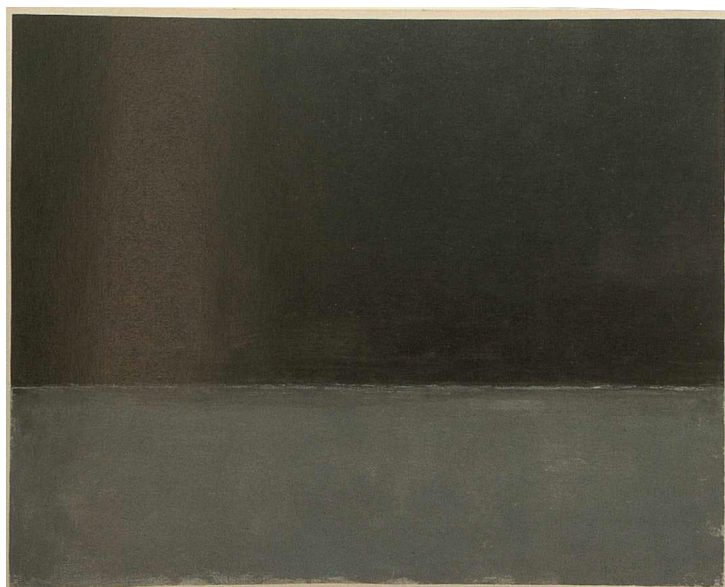
CAT. 816. *Untitled.*



CAT 821. *Untitled.*

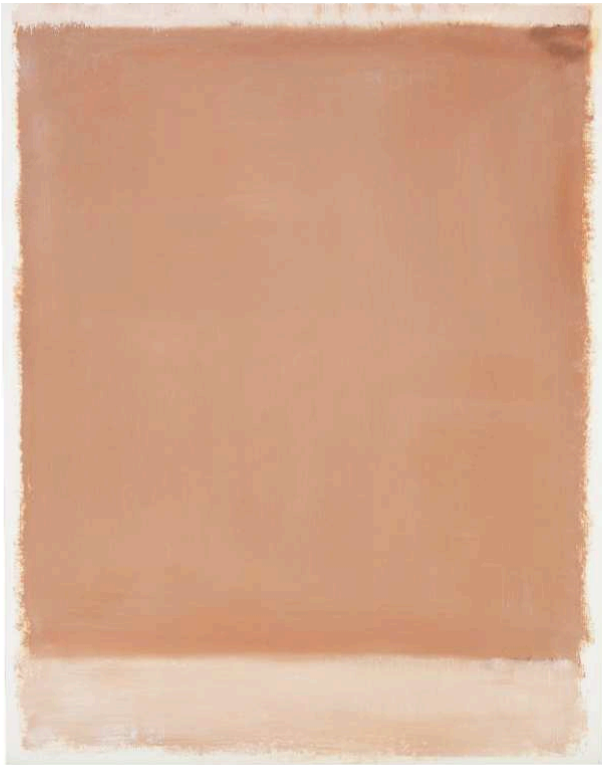


CAT 825. *Untitled.*

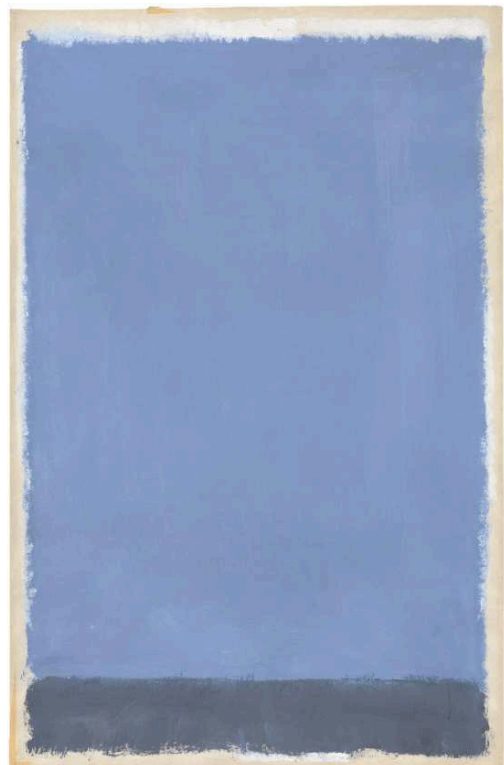


CAT 823. *Untitled.*

Works on paper, 1969-70.



2070.69. *Untitled.*



1 ARC. *Untitled*



2069.69. *Untitled.*



2049.69. *Untitled.*

ANNEXE 2

ATEHORTÚA ARTEAGA Jerónimo. *Béla Tarr: no hay historias, sólo tiempo* in *Los cines por venir*, Editorial Crítica, 2020, pp. 30-40.

p. 39.

"Justo antes de iniciar el rodaje de *Damnation*, Béla Tarr escribió un breve texto que tituló *¿Por qué hago cine?*: 'este texto lo escribo justo antes del rodaje, está lleno de desesperación, de dudas, pero fue uno de los textos más honestos que escribí en mi vida'".

pp. 39-40.

"Justo en medio de un mundo que se presenta incomprensible, a la edad de 33, la pregunta de por qué hago cine parece incontestable. No lo sé. Todo lo que sé es que no puedo hacer películas si no me lo permiten. Sin recursos, ni financiación, me siento como si no existiera. Los últimos dos años de mi vida pasaron bajo un constante estado de aparente futilidad. No tuve ninguna oportunidad de realizar mis proyectos dentro de los canales oficiales. Dos posibilidades me quedaban: ahogarme gradualmente o buscar alguna otra alternativa. A ello siguió un año horrible de suplicar por dinero y, al mismo tiempo, tratar de averiguar si era posible hacer otro tipo de cine en Hungría, un cine que no dependiera de las vías oficiales o tradicionales de financiación. Y una vez que el dinero llegó y logré crear una pequeña oportunidad, engañándome a mí mismo, diciéndome que soy 'independiente', fue que comprendí que no existe tal cosa como la independencia y la libertad, sólo la política y el dinero. No es posible escapar de ellos. Aquellos que te dan dinero son también una amenaza y lo único que queda son obligaciones. Pero la película debe hacerse. Entonces uno se aferra desesperadamente a la cámara, como si ella fuera la última guardiana de una verdad que uno había supuesto que existía. ¿Pero qué filmar si todo es una mentira? Lo único que se puede ser es un apologista de las mentiras, del engaño y de la deshonestidad.

Entonces, ¿por qué hacer cine?

Esto conduce a conflictos internos. A medida que mi autoconfianza disminuía, mi equipo técnico también empezaba a abandonarme porque la empresa parecía incierta y no podía pagarles lo

suficiente. Quedé con un sentimiento generalizado de ansiedad. Entonces huí de una forma de desesperación hacia otra: el cine.

Probablemente hago películas para desafiar al destino, para, simultáneamente, humillarme a no poder más y, por unos pocos instantes, ser la persona más libre del mundo. Porque desprecio las historias, éstas conducen a la gente al engaño, haciéndoles creer que algo ha ocurrido. De hecho nada pasa jamás en tanto que pasamos de una condición a la otra. Dado que hoy sólo existen modos de ser, las historias han devenido obsoletas y llenas de clichés, y se han disuelto en ellas mismas. Lo único que queda es el tiempo. Ésta es probablemente la única cosa genuina que nos queda. El tiempo en sí mismo: los años, días, horas, minutos que las películas mismas han extinguido. Por suerte ya no existe ninguna moda auténtica. Una suerte de introspección, la búsqueda de nuestras propias almas puede ayudarnos a alivianar esta situación.

O a matarnos.

Podríamos ser incapaces de hacer cine, o podríamos morir haciendo cine. Sin embargo, no hay escapatoria. Porque las películas son el único medio para legitimar nuestras vidas. Al final nada quedará de nosotros excepto las tiras de celuloide en las que nuestras sombras vagabundean en busca de la verdad y de la humanidad hasta el final de los tiempos.

En realidad no sé por qué hago cine.

Tal vez para sobrevivir, porque todavía quisiera vivir, al menos por un tiempo más..."

p. 39.

« Juste avant le tournage de *Damnation*, Béla Tarr a écrit un court texte intitulé *Pourquoi je fais du cinéma* ? : 'j'écris ce texte juste avant le tournage, il est plein de désespoir, de doutes, mais c'était l'un des textes les plus honnêtes que j'ai écrits dans ma vie'. »

pp. 39-40.

« Au beau milieu d'un monde qui paraît incompréhensible, âgé de 33 ans, la question de savoir pourquoi je fais du cinéma semble sans réponse. Je ne sais pas. Tout ce que je sais, c'est que je ne peux pas faire de films si je n'ai pas les moyens. Sans ressources, sans financement, j'ai l'impression de ne pas exister. Les deux dernières années de ma vie sont passées dans un état constant d'apparente futilité. Je n'ai pas eu l'occasion de réaliser mes projets dans les circuits officiels. Deux possibilités s'offraient à moi : me noyer progressivement ou chercher une autre alternative. S'en est suivie une année horrible à mendier de l'argent et, en même temps, à essayer de savoir s'il était possible de faire un autre type de cinéma en Hongrie, un cinéma qui ne dépende pas des voies de financement officielles ou traditionnelles. Et une fois que l'argent est arrivé et que j'ai réussi à créer une petite opportunité, en me trompant moi-même, en me disant que j'étais 'indépendant', j'ai compris que l'indépendance et la liberté n'existent pas, seulement la politique et l'argent. Il n'est pas possible d'y échapper. Ceux qui vous donnent de l'argent sont aussi une menace et la seule chose qui reste sont les obligations. Mais le film doit être réalisé. On s'accroche alors désespérément à la caméra, comme si elle était la dernière gardienne d'une vérité que l'on croyait existante. Mais que filmer si tout est mensonge ? La seule chose que vous pouvez faire est de faire l'apologie du mensonge, de la tromperie et de la malhonnêteté.

Alors pourquoi faire des films ?

Cela conduit à des conflits intérieurs. Au fur et à mesure que ma confiance en moi diminuait, mon équipe technique a également commencé à m'abandonner parce que l'entreprise semblait incertaine et que je ne pouvais pas les payer suffisamment. Je me suis retrouvé avec un sentiment d'anxiété généralisé. J'ai donc fui une forme de désespoir pour en trouver une autre : le cinéma.

Je fais probablement des films pour défier le destin, pour m'humilier à l'infini et, pendant quelques instants, être la personne la plus libre du monde. Parce que je méprise les histoires, elles entraînent les gens dans la tromperie, en leur faisant croire que quelque chose s'est passé. En fait, rien ne se

passé jamais tant que nous passons d'une condition à l'autre. Puisqu'il n'existe aujourd'hui que des manières d'être, les histoires sont devenues obsolètes et pleines de clichés, et se sont dissoutes en elles-mêmes. La seule chose qui reste est le temps. C'est probablement la seule chose authentique qu'il nous reste. Le temps lui-même : les années, les jours, les heures, les minutes que les films eux-mêmes ont éteints. Heureusement, il n'y a plus de mode authentique. Une sorte d'introspection, la recherche de notre propre âme, peut nous aider à pallier cette situation.

Ou nous tuer.

Nous pourrions être incapables de faire des films, ou nous pourrions mourir en faisant des films. Cependant, il n'y a pas d'échappatoire. Parce que les films sont le seul moyen de légitimer nos vies. Au final, il ne restera de nous que les bandes de celluloïd sur lesquelles nos ombres errent en quête de vérité et d'humanité jusqu'à la fin des temps.

Je ne sais pas vraiment pourquoi je fais du cinéma.

Peut-être pour survivre, parce que j'aimerais encore vivre, au moins pour un moment encore... »

Un nœud infini, unité ultime dans l'œuvre de Béla Tarr

Résumé

Lors de la première mondiale de *Sátántangó* (1991-94), Béla Tarr affirme que dans son cinéma « il n'y a pas de philosophie à laquelle on puisse tout rattacher, pas d'idéologie ou d'acte de création convenablement formulé – il n'y a que des sentiments. » Au fil de trente ans de carrière, le réalisateur hongrois a consacré ses films à exalter ce qu'il appelle la « dignité humaine », mais comment comprendre ce que cela signifie si l'œuvre elle-même récuse toute forme d'interprétation ? Comment procéder devant cette œuvre qui exige d'être vécue et échappe à des analyses purement formelles, esthétiques ou narratives ? Béla Tarr commence sa pratique cinématographique à l'âge de dix-neuf ans dans la Hongrie communiste en faisant des films qu'il appelle « sociaux » – fortement ancrés dans les principes du *cinéma vérité* – avant de poursuivre une démarche plus esthétique en expérimentant avec le plan-séquence afin de créer des œuvres qu'il aime définir comme « cosmiques ». Cependant, comment comprendre l'apparente rupture avec ses films de jeunesse si le cinéaste insiste avoir toujours fait « le même film » ? Voici ce que cette thèse cherche à aborder : en essayant de *vivre* les longs-métrages de Tarr nous avons entrepris une route pour trouver l'unité qui noue les films ensemble. C'est à travers d'une étude interdisciplinaire, qui comprend l'analyse d'œuvres littéraires, de tableaux et de photographies, que nous sommes parvenus à découvrir en quoi consiste la démarche ultime de Béla Tarr.

Mots clés : *Tarr, Krasznahorkai, cinéma, peinture, cosmos, catastrophe, apocalypse, dignité, unité.*

An endless knot, ultimate unity in the works of Béla Tarr

Abstract

At the world premiere of *Sátántangó* (1991-94), Béla Tarr stated that in his cinema "there's no philosophy you can trace everything back to, no ideology or act of creation that can be conveniently formulated — there are only feelings." Over the course of his thirty-year career, the Hungarian director has dedicated his films to exalting what he calls the "human dignity", but how can we understand what this means if the work itself rejects any form of interpretation? How does one proceed when confronted to a work that demands to be experienced, *lived*, and eludes mere formal, aesthetic or narrative analyses ? Béla Tarr began his film practice at the age of nineteen in Communist Hungary, making what he called "social" films — strongly rooted in the principles of *cinéma vérité* — before pursuing a more aesthetic approach, experimenting with long takes in order to create films he likes to define as "cosmic". However, how can we understand the apparent rupture with his early films if the filmmaker insists he has always made "the same film"? This is what this thesis intends to address: in trying to *live* through Tarr's feature films we set out on a journey to find the unity that binds the films together. Through an interdisciplinary study, which includes the analysis of literary works, paintings and photographs, we have managed to discover what Béla Tarr's ultimate approach is.

Keywords: *Tarr, Krasznahorkai, painting, art, cosmos, catastrophe, apocalypse, dignity, unity.*