

capricci

BÉLA TARR, LE TEMPS D'APRÈS

par

JACQUES
RANCIÈRE



ACTUALITÉ CRITIQUE

6

LE TEMPS D'APRÈS

Une soirée en famille. A la télévision un conférencier récapitule la version officielle de l'histoire de l'humanité. Il y a eu l'homme primitif, les temps féodaux et le capitalisme. Il y aura demain le communisme. Pour l'instant, le socialisme en ouvre la voie et doit pour cela batailler dur avec le capitalisme concurrent.

Tel est le temps officiel dans la Hongrie de la fin des années 1970 : un temps linéaire, aux étapes et aux tâches bien définies. Le père de famille de *Rapports préfabriqués* traduit la leçon pour son fils. Il ne dit pas ce qu'il en pense. Mais une chose est sûre pour le spectateur : ce modèle temporel ne norme ni sa conduite, ni celle du récit. Dans les premières minutes du film, nous l'avons en effet vu quitter femme et enfants malgré les pleurs de la première et sans répondre à sa question sur le sens de son départ. Apparemment il est déjà rentré ou pas encore parti. Et le déroulement de ses actions est bien éloigné de l'ordre officiel des temps et des tâches. Dans la séquence précédente, il improvisait une partie de football sur fauteuil à roulettes avec les collègues chargés comme lui de surveiller un central électrique. Dans la suivante, nous le verrons larguer femme et enfants à la porte d'une piscine située à l'ombre de cheminées d'usine pour aller discuter avec un ami qui pense

qu'il est temps de partir quand on ne peut plus distinguer les nuages du ciel de la fumée des usines.

« Notre temps est passé » constate mélancoliquement sa femme en évoquant, sous le casque du coiffeur, les heures de danse endiablée qui ont marqué les jours heureux de sa jeunesse. La séquence suivante en donne l'illustration dans ce café dansant où son mari la laisse seule avec son verre pour faire danser une autre femme ou répéter avec le chœur des mâles des refrains nostalgiques : pivoines de la Pentecôte fanées ou feuilles d'automne emportées par le vent. Après quoi le film nous ramènera avant son propre commencement en annonçant le départ de l'époux et sa raison : la possibilité de gagner gros en allant travailler à l'étranger. Dans un an, peut-être, de quoi acheter une voiture ; dans deux ans, une maison. En vain l'épouse oppose-t-elle à ces rêves consuméristes le bonheur d'être ensemble : il partira, nous le savons, puisque nous l'avons déjà vu partir. En vain, de notre côté, croirions-nous la séparation irrévocable. Aux pleurs en gros plan de l'épouse délaissée succède sans transition le plan large d'un magasin où le couple à nouveau réuni fait l'acquisition d'une machine à laver dotée de dix-huit programmes. Et le plan final nous les montrera affalés sur la plate-forme d'un camion à côté du premier emblème de leur prospérité nouvelle.

Daté de 1981, *Rapports préfabriqués* est le troisième film de Béla Tarr, produit et réalisé dans la Hongrie socialiste.

La conduite du récit y indique déjà toute la distance entre la planification officielle – de la production et des comportements – et la réalité du temps vécu, des attentes, aspirations et désillusions des hommes et des femmes de la jeune génération. Cette tension entre les temporalités n'indique pas seulement l'écart que le jeune Béla Tarr pouvait se permettre avec la vision officielle du présent et de l'avenir. Elle permet aussi de repenser le développement temporel de l'œuvre du cinéaste. Il est usuel de diviser cette œuvre en deux grandes époques : il y a les films du jeune cinéaste en colère, aux prises avec les problèmes sociaux de la Hongrie socialiste, désireux de secouer la routine bureaucratique et de mettre en cause les comportements issus du passé : conservatisme, égoïsme, domination mâle, rejet de ceux qui sont différents. Et il y a les films de la maturité, ceux qui accompagnent l'effondrement du système soviétique et les lendemains capitalistes qui déchantent, quand la censure du marché a relayé celle de l'Etat : des films de plus en plus noirs où la politique est réduite à la manipulation, la promesse sociale à une escroquerie et le collectif à la horde brutale. D'un âge à l'autre, d'un univers à l'autre, c'est aussi le style de la mise en scène qui semble changer entièrement. La colère du jeune cinéaste se traduisait en mouvements brusques d'une caméra portée qui, dans un espace resserré, sautait d'un corps à un autre et s'approchait au plus près des visages pour en scruter toutes

les expressions. Le pessimisme du cinéaste mûri s'exprime en longs plans-séquences qui explorent autour d'individus enfermés dans leur solitude toute la profondeur vide du champ.

Béla Tarr ne cesse pourtant de le répéter : il n'y a pas dans son œuvre un temps des films sociaux et un temps des œuvres métaphysiques et formalistes. 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. Du premier film au dernier, c'est toujours l'histoire d'une promesse déçue, d'un voyage avec retour au point de départ. *Le Nid familial* nous montre le jeune couple, Laci et Irén assiégeant vainement le service du logement dans l'espoir d'obtenir l'appartement qui leur permettrait d'échapper à l'atmosphère étouffante du foyer paternel. *Le Cheval de Turin* nous montre le père et la fille empaquetant un matin leurs maigres biens pour quitter une terre infertile. Mais la même ligne d'horizon par laquelle nous les avons vus disparaître nous les fait voir à nouveau, cheminant en sens inverse et regagnant la maison pour décharger les affaires chargées le matin. Entre les deux, la différence est justement que nulle explication n'a plus cours ; nulle bureaucratie obtuse, nul beau-père tyrannique ne barre plus la voie du bonheur promis. C'est seulement le même horizon, balayé par le vent, qui pousse les individus à partir et les renvoie à la maison. Passage du social au cosmique, dit volontiers le

cinéaste. Mais ce cosmique n'est pas le monde de la contemplation pure. 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.

Car le problème pour Béla Tarr n'est pas de transmettre un message sur la fin des illusions et éventuellement sur la fin du monde. Pas davantage de faire de « belles images ». La beauté des images n'est jamais une fin. Elle n'est que la récompense d'une fidélité à la réalité que l'on veut exprimer et aux moyens dont on dispose pour cela. Béla Tarr ne cesse de marteler deux idées très simples. Il est un homme soucieux d'exprimer au plus juste la réalité telle que les hommes la vivent. Et il est un cinéaste entièrement occupé par son art. Le cinéma est un art du sensible. Pas simplement du visible. Parce que, depuis 1989, tous ses films sont en noir et blanc, et que le silence y prend une place toujours plus grande, on a dit qu'il voulait ramener le cinéma à ses origines muettes. Mais le cinéma muet n'était pas un art du silence. Son modèle était le langage des signes. Le silence n'a de pouvoir sensible que dans le cinéma sonore, grâce à la possibilité qu'il offre de congédier le langage des signes, de faire parler les visages non par les expressions qui signifient des sentiments mais par le temps mis à tourner autour de leur secret. 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 naïves mettent les corps en mouvement et les émotions se peignent sur les visages ; froideur, plus tard, de salles de bistrot misérables où un accordéoniste met les corps en folie avant que l'accordéon en sourdine n'accompagne leurs rêves détruits ; bruit de la pluie et du vent qui emporte paroles et rêves, les plaque dans les flaques où s'ébrouent les chiens ou les fait tourner dans les rues avec les feuilles et les détritrus. Le cinéma est l'art du temps des images et des sons, un art construisant les mouvements qui mettent les corps en rapport les uns avec les autres dans un espace. Il n'est pas un art sans parole. Mais il n'est pas l'art de la parole qui raconte et décrit. Il est un art qui montre des corps, lesquels s'expriment entre autres par l'acte de parler et par la façon dont la parole fait effet sur eux.

Il y a deux grands arts de la parole. Il y a la littérature qui nous décrit ce que nous ne voyons pas : l'aspect des choses qu'elle imagine et les sentiments éprouvés par des personnages de fiction. Et il y a la rhétorique qui engage à l'acte en suscitant la motivation ou en dessinant par avance le résultat. Chacun instrumentalise l'autre à sa manière. La rhétorique emprunte à la littérature les couleurs qui doivent rendre les promesses plus sensibles et les actes plus convaincus. La littérature, elle, fait volontiers histoire de l'écart entre la promesse des mots et la réalité à laquelle se heurtent les actes. La fiction militante trouve là son modèle dominant. La dénonciation des promesses

fallacieuses s'y présente comme encouragement à œuvrer pour un autre avenir. Cette critique peut devenir complice en confirmant à sa manière le scénario officiel de l'avenir à construire. Mais, quand elle autonomise sous notre regard cette réalité qui dément la fiction rhétorique, elle engendre à l'inverse la distance à l'égard de tous les scénarios des fins à atteindre et des moyens à mettre en œuvre. C'est ainsi que les jeunes cinéastes en colère mûrissent : non en perdant leurs illusions mais en déliant la réalité à laquelle ils se veulent fidèles des attentes et des enchaînements qui lient la logique de la fiction aux schèmes temporels des rhétoriques du pouvoir. Car l'essence du réalisme – à l'encontre du programme édifiant connu sous le nom de réalisme socialiste –, c'est la distance prise à l'égard des histoires, de leurs schèmes temporels et de leurs enchaînements de causes et d'effets. Le réalisme oppose les situations qui durent aux histoires qui enchaînent et passent à la suite.

La chose peut commencer par le léger écart qui oppose au temps des planificateurs et des bureaucrates la réalité vécue par les individus. Ainsi se définissait à la fin des années 1970 la marge étroite dans laquelle un jeune artiste en colère pouvait travailler au pays des plans quinquennaux : en montrant ce qui ne circulait pas suffisamment entre la perspective des planificateurs et le vécu des individus ; ce qui n'allait pas assez vite dans la réalisation des promesses ; ce qui, dans l'attitude des bureaucrates, témoignait d'une

attention insuffisante aux souffrances et aux attentes de ceux qui dépendaient d'eux. Tel est l'espace que les régimes autoritaires concèdent aux artistes dans les temps de « dégel ». Mais il faut déjà, pour exploiter la brèche offerte, desserrer la contrainte qui lie l'argument des histoires à l'exposé des « problèmes » dont le pouvoir planificateur admet l'existence et délimite le champ. Il faut passer plus de temps que n'en requiert l'illustration du « problème du logement des jeunes » dans la pièce commune où les « problèmes » se traduisent en insinuations, accusations, plaintes ou provocations, dans les fêtes foraines, les bars ou les dancings où la promesse des chansons est démentie par le vide des regards ou par le désœuvrement de mains qui tripotent nerveusement un verre. Il faut faire appel à des acteurs qui n'en sont pas, des gens à qui cette histoire aurait pu arriver même si ce n'a pas été le cas, des hommes et des femmes qui sont appelés non à jouer ces situations mais à les vivre, à incarner donc des attentes, des lassitudes, des désillusions où c'est leur propre expérience, l'expérience des individus socialistes quelconques qui s'exprime, et qui le font non dans les codes expressifs convenus mais dans le rapport entre des paroles, des temps, des espaces, des refrains, des gestes, des objets.

C'est cet entrelacement qui fait la réalité d'une situation, la réalité du temps vécu des individus. On en fait d'abord le volet d'un diptyque (réalité contre promesse), mais

bientôt on le considérera pour lui-même ; ce sont ces rapports qui vont mobiliser toujours plus le cinéma, c'est leur exploration qui va requérir l'exploitation toujours plus poussée de ses ressources, de sa capacité à donner à chaque parole l'espace de sa résonance, à chaque sensation le temps de son développement. L'histoire exige que l'on retienne de chaque situation les éléments qui peuvent s'insérer dans un schème de causes et d'effets. Mais le réalisme, lui, commande qu'on aille toujours plus loin à l'intérieur de la situation elle-même, qu'on développe toujours plus avant l'enchaînement des sensations, des perceptions et des émotions qui font des animaux humains des êtres auxquels il arrive des histoires, des êtres qui font des promesses, croient aux promesses ou cessent d'y croire. Ce n'est plus alors au déploiement officiel du temps que les situations sont confrontées mais à leur limite immanente : là où le temps vécu se rapproche de la pure répétition, là où les paroles et les gestes humains tendent vers ceux des animaux.

Ces deux limites immanentes marquent de fait la période qui commence, en 1987, avec *Damnation* et s'achève, en 2011, avec *Le Cheval de Turin* que Béla Tarr présente volontiers comme son film ultime. Mais il ne faut pas comprendre par là qu'il 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.

-

HISTOIRES DE FAMILLES

Tout commence avec un quotidien qui est celui du travail et de la famille. Dans la rue, un pas de femme claquant sur le pavé dérange des poules qui picorent au milieu des feuilles et des papiers. La femme se rend au travail. Nous la suivons dans l'autobus, puis à l'usine de charcuterie où elle décroche des saucissons. Il apparaît vite pourtant que la production socialiste et le collectif ouvrier ne sont pas le premier souci des personnages du *Nid familial*, non plus que du cinéaste ; aussi celui-ci passe-t-il vite à la sortie : à l'heure de la paie, que l'on devine, à la lassitude des visages, aussi maigre que les bulletins sont longs ; au rituel de la fouille, routine d'humiliation silencieusement supportée, qui nous fait sentir, dans le gros plan cadrant un sac ouvert à la hauteur d'un brassard de surveillante, un rapport de simple tolérance entre l'ordre du système et la vie des individus.

Nous retrouverons Irén à la maison, pas la sienne malheureusement. Avant que la caméra ne nous fasse entendre sa voix, elle nous a montré, en très gros plan, le visage rond du beau-père qui est le maître des lieux, et exposé l'objet de la querelle : il est privé de la soupe qu'il souhaite parce que sa belle-fille a voulu faire des crêpes pour une amie – tzigane de surcroît –, qu'elle s'est permis d'inviter : un incident parmi tous ceux qui ponctuent la vie

d'Irén et de sa fille dans l'appartement de sa belle-famille où elle est logée pendant que son mari est à l'armée. Le retour de ce dernier, au demeurant, n'arrangera rien. Il ne fera qu'aiguiser le drame en mettant au foyer encombré un individu de plus, mais aussi une oreille masculine sensible aux accusations du père : pourquoi Irén n'a-t-elle fait aucune économie alors qu'elle était logée gratis par ses beaux-parents ? Que faisait-elle donc lors de ces soirées qu'elle prétend avoir consacrées à des heures supplémentaires ?

Le nid familial, c'est, d'un côté, le foyer à soi vainement rêvé, de l'autre, le nid de vipères où l'on étouffe. Le cinéma, quoiqu'on en dise, est mal fait pour les rêves. Et le nid rêvé par Irén ne trouve à se concrétiser que dans une nacelle de manège au son d'une chanson niaise parlant du soleil qu'on attend. Tout naturellement, c'est au cœur du nid de vipères que le cinéaste place son objectif. Un espace où l'on est trop nombreux, c'est aussi un espace cadré, saturé, propre à un certain type d'efficacité : celui des corps rapprochés les uns des autres ou situés dans le continuum sonore des voix off ; celui des mots qui se transforment en flèches, dont les mouvements latéraux de la caméra suivent volontiers le trajet ; celui des visages en gros plan sur lesquels s'inscrit la tension qui monte. C'est ce cadre qui transforme le « problème du logement » en situation sans issue, c'est-à-dire aussi en situation cinématographique. Même si le jeune cinéaste en colère s'en prend aux carences de l'Etat socialiste,

ce n'est pas le rapport de l'individu au collectif politique et à son incarnation étatique qui lui fournit sa matière. Sans doute *L'Outsider* nous fera-t-il assister à une commission de discipline et à un discours sur les normes de production, mais le rapport de l'individu à la norme bureaucratique intéresse peu le cinéaste. C'est qu'il est peu cinématographique : simple matière à champ et contrechamp dans un espace neutralisé. Le centre d'intérêt du film, ce n'est pas la confrontation d'Irén avec l'employé du logement qui lui explique qu'il est inutile de venir lui demander toutes les semaines un appartement pour lequel, de toute façon, elle n'aura pas avant deux ou trois ans les points nécessaires. L'employé exprime la logique froide du système. Cela veut dire aussi qu'il est sans affect, sans pouvoir de blesser. Aussi est-il prêt à la recevoir à nouveau la semaine prochaine pour le même rituel.

Ce qui blesse, ce qui détruit, c'est la circulation des affects dans le nid familial. C'est entre individus que la chose se passe et ce qui s'affronte, ce sont des générations et des sexes. Le beau-père tyrannique du *Nid familial* ne parle jamais du communisme. Mais il parle sans cesse de sa génération, une génération où on travaillait dur, on économisait pour avoir une vie meilleure, on soignait sa réputation et on élevait bien des enfants dont on savait limiter le nombre. Mais, même s'il fait la leçon à ses fils, le père partage avec eux le pouvoir mâle. C'est celui qui

s'exerce d'abord contre Irén et ses pareilles. Il se montre dans toute sa violence quand le jeune époux, à peine rentré au foyer familial, quitte femme et enfant pour aller avec son frère raccompagner la Tzigane et la violer au coin de la rue. Et le père moraliste s'offre lui-même quelques incartades extraconjugales. Il s'exerce plus ordinairement dans le partage entre la maison, où la femme est censée servir mari et enfants, et le bistrot qui est fondamentalement le lieu où la socialité mâle s'entretient autour de verres de bière. « Tout ce qui t'intéresse est ta bière et de prendre du bon temps avec les copains » dira Kata à son époux dans *L'Outsider*, une plainte partagée par l'épouse de *Rapports préfabriqués*. Le café est l'autre lieu du conflit des sexes. On y emmène l'épouse aux jours de fête et l'objectif y prend du champ. Mais si les mouvements de caméra s'allongent entre les chanteurs de l'estrade et les tables familiales, c'est pour y colorer autrement la domination mâle. Ce sont les hommes qui circulent dans cet espace, ce sont eux qui reprennent les refrains idiots « Ange déchu au pâle visage/ Il n'y a pas d'amour au pays des voleurs » ou bien « Les pivoines se sont fanées/Mon amour souriant/Jamais plus je ne t'appellerai/Dans l'hiver froid et gelé », comme si ces paroles qui parlent de femmes aimées étaient la formule secrète de leur propre alliance, pendant que les épouses attendent, arrangent leur permanente ou jouent avec un verre vide.

Le pouvoir mâle organise ainsi le double espace affectif du drame familial : le cadre serré de l'appartement où la caméra suit en mouvements rapides la violence des paroles qui blessent ; le cadre plus lâche du café où ses trajets plus longs suivent les affects d'une sentimentalité dont les hommes se réservent la jouissance. Il s'affirme dans le huis clos du foyer comme dans les échappées du dehors. C'est ce rapport du dedans au dehors qu'aménagent différemment les films du jeune homme en colère. A la clôture, rêvée ou subie, du *Nid familial* semble répondre l'échappée promise par le titre même de *L'Outsider*, film où la référence tzigane se mêle à l'esprit « nouvelle vague ». Ce n'est pas du foyer, du couple et de son éternelle victime que le film tient son ressort dramatique, mais du marginal András dont le visage penché sur son violon nous retient dès les premiers plans avec ses longs cheveux bouclés, son air extatique et sa barbe de Christ. A l'image de l'instabilité qui le fait expulser de l'hôpital vers l'usine, le pousse de la femme dont il a eu un enfant vers celle qui, pour l'épouser, abandonne d'autres amours et lui fait tout oublier dès qu'il peut sortir son violon, le film adopte une structure erratique : les personnages – l'ami Balász qui mourra d'une overdose et peut-être de chagrin le jour des noces, la femme Kata, le frère Csotesz – apparaissent tous de la même façon, autour d'une table de bistrot, comme surgis de nulle part, entre deux airs de violon ou deux rencontres avec un alcoolique

nostalgique des théâtres de Budapest, un homme qui a, au contraire, fui la capitale inhumaine ou un peintre moins occupé à son art qu'à des dissertations sur les privilèges de l'artiste. La caméra traîne avec András et son violon sur un marché tzigane, tourne avec son frère et lui, montés sur patins à roulettes, autour d'un vieillard traversant la rue avec un verre de bière, suit sans raison apparente une vieille qui rentre du marché avec sa poussette vide ou cadre tel visage de femme attentif on ne sait à quoi ou deux jeunes gens qui sourient, complices, en regardant une photo que nous ne verrons pas ; elle nous montre András en habit de gala conduisant imaginativement une *Septième Symphonie* de Beethoven dont les sons sortent prosaïquement d'un pick-up posé à ses pieds, avant de conclure son périple sur une parodie de discours de bienvenue adressée à une délégation de « parti frère », célébrant le futur radieux, et les accents d'une *Rhapsodie hongroise* de Liszt.

Les ressources de la couleur viennent s'allier au décousu nonchalant du découpage, à l'atmosphère de libération des mœurs et au continuum musical qui glisse des airs tziganes de brasserie vers l'orchestre pop monté par les copains d'András pour composer une ambiance générale de dérive irrespectueuse. Mais ce triomphe de la jeunesse éprise de mœurs et de musiques nouvelles en marge de la société officielle s'avère vite n'être qu'un trompe-l'œil. Ce n'est pas seulement que le couple d'András et de Kata se défait aussi

vite qu'il s'est fait et que le jeune bohème insouciant finira son errance sous les drapeaux. C'est surtout que la guerre des sexes a repris, en cours de route, son visage traditionnel : la jeune serveuse de bar aux mœurs émancipées a repris le rôle de l'épouse frustrée rêvant d'un vrai nid familial et des moyens d'y bien vivre, quitte pour cela à économiser en allant pour l'instant vivre chez Maman ; et la dérive du marginal s'est du même coup transformée en figure classique du pouvoir mâle incarné dans la société des joyeux amateurs de bière et de musiques consommées entre soi. La guerre s'y reconstitue dans une autre mise en scène : dans le club des musiciens, au pied de l'estrade où Andrés vibre au son d'un tube du groupe *Neoton Familia* qui parle de voyages légendaires (« *The sea rolls me there/To the coast of India/But we do not care/If we discover America* »), le visage de Kata vient s'encadrer entre deux cercles blancs de projecteurs et dialoguer en champ/contrechamp avec le visage d'Andrés au rythme des éclats de lumière qui isolent leurs visages dans une pénombre orangée. La mise en scène s'est sophistiquée mais aussi le conflit s'est radicalisé : la plainte de la victime de l'égoïsme mâle est devenue le choc de deux égoïsmes. Par-delà le retour de *Rapports prefabriqués* au noir et blanc et à la figure classique de la souffrance féminine, ce choc de deux égoïsmes à la lumière artificielle des projecteurs annonce le tournant d'*Almanach d'automne*.

Dans ce dernier film, plus de problème de logement. Le vaste appartement d'Hédi pourrait apparemment loger plusieurs familles nombreuses et sa cuisine semble plus spacieuse que l'entier appartement du *Nid familial*. Pas non plus de conflit du dedans et du dehors. L'existence d'un monde extérieur est seulement suggérée dans la première séquence par un rideau soulevé par le vent. Pas de travail à chercher au loin pour gagner la vie du foyer. L'argent est là à domicile, possédé par Hédi, et le seul objectif de chacun de ceux qui vivent dans l'appartement – son fils János, l'infirmière Anna qui lui fait des piqûres, l'amant d'Anna, Miklós et le professeur Tibor introduit par János – est d'en avoir sa part. Pas non plus de femme victime de l'ordre mâle : même si tous veulent dépouiller Hédi, celle-ci sait affirmer que c'est d'elle que tous dépendent, et si Anna doit subir la lubricité des mâles qui l'entourent, elle sait utiliser chacun à ses propres fins. Ce sont cinq individus qui s'affrontent en huis clos. Le socialisme et ses problèmes ont entièrement cessé d'exister comme toile de fond du conflit. Mais même si la structure de l'histoire est celle du drame de chambre et si la mère et le fils s'entredéchirent, nous ne sommes pas exactement dans l'univers de Strindberg : le conflit des générations n'est pas plus le sujet du film que la guerre des sexes ou toute autre dichotomie. Ce n'est pas pour rien que le film a emprunté à Dostoïevski l'épigraphe que l'auteur des *Possédés*

empruntait lui-même à Pouchkine. Ce qui guide et égare les cinq protagonistes, c'est le diable qui les fait tourner en rond. Le problème de chacun d'eux n'est pas seulement en effet d'imposer aux autres ses intérêts et ses désirs. Il est de les faire souffrir. Sans doute les personnages en viennent-ils plus d'une fois aux mains pour vider leur querelle et même la frêle Hédi a, pour frapper Anna, des forces insoupçonnées. Et le sexe y est sans douceur aucune. János viole Anna dans la cuisine avec la même rudesse que les deux frères dans la rue avec la Tzigane, et Anna fait savoir que le professeur lui-même l'a prise avec la violence d'un animal. Mais ceux que le diable guide ne sont pas seulement des animaux, ce sont des animaux pervers. Anna jouit intensément en demandant à Hédi si ses ébats nocturnes avec le féroce professeur ne l'ont pas réveillée, comme celle-ci le fera à son tour en moralisant le professeur ou en racontant à Miklós la chose comme une affaire à laquelle il ne devrait pas attacher d'importance.

Cet enfer identifié à la présence des autres rappelle bien sûr celui de Sartre. Mais peut-être en est-il du diable comme de la bureaucratie socialiste. S'il intéresse le cinéaste, c'est par l'espace qu'il ouvre à la circulation des affects ; c'est aussi par les problèmes qu'il pose et les opportunités qu'il ouvre à l'art cinématographique pour y ajuster ses propres mouvements. Le huis clos où les personnages tournent en rond, c'est aussi l'occasion d'un adieu à une certaine idée

du cinéma documentaire, à la volonté de coller à la vie, d'écouter son brouhaha indistinct, de surprendre ses errances en suivant les personnages et leurs humeurs et en partageant leurs rencontres de hasard, dans la rue, sur les marchés ou dans les bistrotts, dancings et fêtes foraines. En enfermant ses cinq fauves dans un appartement, en les confrontant tour à tour en une série de scènes, *Almanach d'Automne* utilise un dispositif théâtral qui rompt avec le style naturaliste des films qui voulaient saisir la vie pour l'opposer au dogme officiel. Le dispositif expérimental propre à isoler les affects et à les exacerber est l'occasion d'un singulier exercice formel qui rompt avec le naturalisme en utilisant ce que certains voient parfois comme ses armes par excellence : la profondeur de champ et la couleur.

Assurément l'appartement *Modern Style* d'Hédi, avec ses vastes pièces en enfilades reliées par des portes vitrées, donne à la caméra un tout autre champ d'exercice que les logements socialistes des premiers films. Seulement Béla Tarr n'utilise pas cette opportunité pour élargir l'espace mais au contraire pour le cloisonner et le rendre abstrait. *Almanach d'Automne* montre les premiers exemples de ce qui sera une des marques du style visuel de Béla Tarr : la division du plan en plusieurs zones d'ombre et de lumière. Cette division marque un contre-mouvement significatif par rapport au style que le cinéma européen des nouvelles vagues et des jeunes gens en colère avait imposé. A l'ouest

comme à l'est, celui-ci avait volontiers, en effet, délaissé, au profit d'une lumière naturaliste, le clair-obscur dramatique que les opérateurs hollywoodiens avaient hérité de l'expressionnisme des années 1920. Dans *Almanach d'automne* les jeux de l'ombre et de la lumière reviennent au premier plan. Mais leur rapport se fait plus complexe. 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. La scène est souvent isolée entre deux zones d'ombre, ou bien les visages à demi-éclairés des interlocuteurs se trouvent séparés par une barre verticale. Des enfilades, le réalisateur a surtout retenu la possibilité de cadrer une scène entre deux portes ; des portes vitrées, la distance dans laquelle la vitre installe la scène, et les croisillons décoratifs *Modern Style* dont la grille au premier plan sépare les personnages. La profondeur du champ est alors celle de petites lucarnes prélevées sur le noir de l'enfer d'où surgissent scènes et personnages. Ses effets naturalistes sont ainsi retournés en effets d'artifice. L'artifice cumule lorsque le cadre s'ouvre par le haut ou par le bas pour nous présenter une séance de rasage vue à travers un plafond transparent ou une bagarre à travers un plancher de verre :

les lutteurs sont alors, comme les meubles de la cuisine, suspendus dans le vide, leurs corps distordus comme ceux de personnages de Bacon. L'espace est devenu clairement pictural, clairement symbolique aussi.

Mais à cet artifice extrême le cinéaste préfère ordinairement celui qui fait jouer un élément de réalisme contre un autre. C'est ainsi que fonctionne la couleur, qu'il utilise ici pour la dernière fois. Dans *L'Outsider*, elle élargissait le décor, elle contribuait au naturalisme documentaire des trajets erratiques entre hôpital, usine, café, rue, marché et night-club. Dans *Almanach d'Automne*, elle contribue à l'inverse au huis clos abstrait en écrasant la profondeur de champ. Pour cela, le metteur en scène a fait choix de deux tons dominants violemment artificiels : le bleu dans lequel l'appartement et Hédi nous apparaissent d'emblée, l'orange dans lequel surgit d'abord le profil de Miklós. Ce sont ces couleurs qui, tout au long du film, moulent les objets et nimrent les visages, quitte à se dégrader parfois, l'une vers un blanc et un vert plus « naturels », l'autre vers le rose ou le jaune. Cette gamme de couleurs irréalistes, jointe au cloisonnement de l'espace, rappelle les partis-pris « synthétistes » jadis opposés par Gauguin et ses émules au continuum impressionniste et à ses éclats de lumière naturalistes. Sans doute l'usage en est-il bien différent : il ne s'agit plus de transcrire une vision idéale ni d'imaginer un paradis terrestre. Le cloisonnement de l'espace et les

couleurs de l'artifice sont là au contraire pour décrire l'enfer des relations humaines. Mais la radicalité des moyens choisis a le même effet de rupture radicale avec le naturalisme. Sans doute Béla Tarr renoncera-t-il par la suite aux procédés baroques ici exacerbés : il inventera une gamme de gris suffisamment riche pour rendre inutiles les usages antinaturalistes de la couleur. Et il substituera aux angles impossibles, aux cadrages artistiques derrière des arabesques Art déco ou à l'atmosphère ouatée des halos de lumière, des lourdes draperies et des lampes Tiffany les ressources temporelles du plan-séquence et du mouvement lent et inexorable de la caméra autour des corps dont un tour de cadran exécuté autour du visage méditatif de Miklós offre ici le premier exemple.

L'artificialisme délibéré d'*Almanach d'automne* ne marque pas la voie où s'engagera le cinéaste. Mais il met fin à la séquence artistique et politique des films cherchant à exprimer à travers les problèmes de famille les nouvelles sensibilités contestant l'ordre socialiste. Le « problème de société » est devenu un drame noir, même si celui-ci s'achève en comédie grinçante : Anna a su tirer parti du viol subi pour engager une relation qui lui permettra d'épouser János – et ses promesses d'héritage –, mais, au dernier plan, c'est avec Miklós que la jeune épouse danse, tendrement enlacée, au son d'un ironique *Que sera sera* qui renvoie sans doute aux tristes leçons de la sagesse populaire plus qu'à Doris

Day et à *L'Homme qui en savait trop*. Cette noce sordide et burlesque clôt les histoires de famille où s'exprimait la révolte du jeune cinéaste. Il n'y aura plus désormais dans l'univers de Béla Tarr que des individus errants. Ceux-ci pourront à l'occasion avoir conjoints ou enfants mais la famille ne sera plus le foyer de la tension entre deux ordres. Ce n'est pas pour autant la guerre de tous contre tous qui remplacera les problèmes ou les illusions du socialisme. Trafiquants, voleurs, escrocs et faux prophètes y seront au centre de tous les films. Mais, plus que des figures du mal, ils seront l'incarnation d'une pure possibilité de changement. Un quotidien de pluie et de vent, de délabrement matériel et de désœuvrement mental ; une promesse d'échapper à sa répétition, quelle qu'elle soit (trafic sordide, attraction imprévue ou communauté idéale) : cette simple trame suffira au déploiement du matérialisme radical des films de maturité de Béla Tarr. Le diable, c'est le mouvement qui tourne en rond. Ce n'est pas sa leçon de désespoir qui compte mais toutes les richesses de lumière et de mouvement qui tournent avec lui.

L'EMPIRE DE LA PLUIE

Une longue ligne de pylônes sous un ciel gris. On n'en voit ni le départ ni l'arrivée. Des bennes y circulent. On ne voit pas non plus ce qu'elles contiennent. Du minerai sans doute. Mais nous ne verrons pas plus de mine que d'ouvriers. C'est seulement un long chapelet qui s'étend à l'infini et ne s'arrête jamais : la pure image d'un espace et d'un temps uniformes.

Quelque chose pourtant se passe : tandis que les bennes avancent sans fin, la caméra, elle, a commencé à reculer. Une bande verticale noire apparaît : l'encadrement d'une fenêtre. Puis une masse noire obstrue l'écran. Petit à petit ses contours se dessinent : un homme est là, derrière la fenêtre, immobile. Nous ne voyons que son crâne et ses épaules, de dos. Mais nous recadrons aussitôt la situation : le long chapelet uniforme sous le ciel gris, c'est ce qu'il voit de sa fenêtre.

Ce plan-séquence qui ouvre *Damnation*, c'est comme la signature du style de Béla Tarr : un mouvement dans un sens et la caméra qui va en sens inverse ; un spectacle et le lent déplacement qui nous conduit vers celui qui le regarde ; une masse noire floue qui se révèle être un personnage vu de dos. L'homme derrière une fenêtre reviendra plusieurs fois dans ses films selon des modalités diverses. C'est le

docteur que nous voyons au début et à la fin de *Sátántangó* occupé à espionner les voisins. C'est, au début de *L'Homme de Londres*, l'employé Maloin qui, à travers les carreaux de son poste d'aiguillage, voit la valise jetée du pont du bateau et le meurtre d'un des complices. C'est, à la fin du *Cheval de Turin*, ce carreau de verre d'abord aveugle qui, avec le recul de la caméra, nous laisse peu à peu discerner, d'un côté, l'arbre unique et dépouillé qui se dresse sur l'horizon de collines battues par le vent, de l'autre, l'homme prostré sur son tabouret, qui n'attend plus rien de ce paysage désolé ni du cheval épuisé sur lequel la porte de l'écurie s'est refermée comme la pierre d'un tombeau.

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. Pour l'écrivain cependant « voir » est un mot ambigu. Il faut « se faire voir la scène » dit le romancier. Mais ce qu'il écrit n'est pas ce qu'il voit, et c'est cet écart même qui fait être la littérature. Il en va différemment pour le cinéaste : ce qu'il voit, ce qui est en face de la caméra est aussi ce que verra le spectateur. Mais pour lui aussi il y 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. Le contre-mouvement qu'opère le premier plan de *Damnation* prend tout son sens si on le compare au mouvement par lequel s'ouvraient souvent les films hollywoodiens. Pensons au panoramique sur un décor urbain qui ouvre *Psycho* et à la manière dont le champ se rétrécit pour nous conduire jusqu'à une fenêtre : celle de la chambre d'hôtel où Marion Crane et son amant viennent de faire l'amour entre deux et trois. L'environnement ainsi balayé, on se centre vite sur le théâtre du drame pour mettre en place les personnages et leurs rapports.

Il n'en va plus de même chez Béla Tarr : il ne s'agit pas de planter le décor de petite ville industrielle où va se situer l'action des personnages. Il s'agit de voir ce qu'ils voient car l'action n'est finalement que l'effet de ce qu'ils perçoivent et ressentent. « Je ne m'accroche à rien, dit Karrer, l'homme à la fenêtre, mais toutes les choses s'accrochent à moi ». Cette confiance intime sur un caractère est tout autant une déclaration de méthode cinématographique. Béla Tarr filme la manière dont les choses s'accrochent aux individus. Les choses, ce peut être les benches inlassables devant la fenêtre, les murs décrépits des immeubles, les piles de verres sur le comptoir du bistrot, le bruit des boules de billard ou le néon tentateur des lettres italiques du Titanik Bar. Tel est le sens de ce plan initial : ce ne sont pas les individus qui habitent des lieux et se servent des choses. Ce sont d'abord les choses qui viennent à eux, qui les entourent,

les pénètrent ou les rejettent. C'est pourquoi la caméra adopte ces extraordinaires mouvements tournants qui donnent l'impression que ce sont les lieux qui bougent, accueillent les personnages, les rejettent hors champ ou se referment sur eux comme un bandeau noir occupant tout l'écran.

C'est aussi pourquoi le décor, ordinairement, est là avant que le personnage y pénètre et survit à son passage. Ce ne sont plus les relations (famille, générations, sexes ou autres) qui déterminent les situations, c'est le monde extérieur qui pénètre les individus, envahit leur regard et leur être même. C'est ce que la dame du vestiaire du Titanik Bar – jouée par l'actrice qui incarnait Hédi dans *Almanach d'automne* – explique à Karrer – incarné par celui qui, dans le même film, jouait son auditeur privilégié, le taciturne Miklós : le brouillard s'insinue dans tous les coins, il pénètre les poumons et s'installe pour finir dans l'âme elle-même. Dans le bar de *Sátántangó*, Béla Tarr confiera au minable Halics le soin de transformer la même idée en une longue plainte : la pluie incessante détruit tout. Elle n'a pas seulement rigidifié le manteau qu'il n'ose plus déboutonner. Elle se transforme en pluie intérieure qui jaillit du cœur et inonde tous les organes.

Avec *Damnation* la pluie s'installe dans l'univers de Béla Tarr. Elle est l'étoffe même dont le film semble tissé, le milieu dont les personnages émergent, la cause matérielle

de tout ce qui leur arrive. En témoignent les hallucinantes scènes du bal. Le bal, ou à tout le moins la scène de danse, est un épisode quasi obligé dans les films de Béla Tarr. Aussi permet-il d'en suivre les évolutions et les ruptures. L'objectif de *L'Outsider* ou de *Rapports préfabriqués* nous introduisait sans façon au milieu des danseurs et nous les montrait évoluant au rythme de refrains dont la niaiserie garantissait l'authenticité documentaire. Rien de tel ici. La mélodie très rythmée et toute simple (*la-si-do-si-do-lal mi-fa-mi-ré-do-si*) qui en donne le ton accompagne d'abord le seul ruissellement de l'eau sur un mur. L'air de danse rythme la pluie plutôt que les réjouissances collectives. Le lent déplacement latéral de la caméra nous découvrira ensuite, alternant avec les pans de mur décrépits, trois groupes de personnages figés aux portes de la salle de danse, le regard médusé fixé sur le dehors. Ce qu'ils regardent, c'est peut-être simplement la pluie torrentielle. C'est peut-être l'étrange scène que nous verrons au plan suivant. Dehors, sous l'averse, un homme danse tout seul, frénétiquement, mais sans musique, lui, sur une piste de danse inondée. C'est de haut que nous verrons plus tard, en un sens puis en sens inverse, les farandoles où s'agitent ceux qui nous étaient d'abord apparus comme des statues de sel sculptées par le brouillard et la pluie. Et, au petit matin, l'eau aura envahi la salle de bal où les pas d'un homme (le même?) continuent à claquer furieusement dans les flaques.

Sans doute, au milieu du bal, aurons-nous vu se nouer et se dénouer les rapports entre les quatre personnages qui sont au cœur du film. En brefs épisodes, nous aurons vu chacun de ces quatre conspirateurs tromper les autres avant que l'affaire ne se termine au petit matin par une dénonciation à la police. Le diable les aura fait tourner en rond comme les danseurs de la farandole. Mais le diable, ce n'est finalement que le brouillard, le vent, la pluie et la boue qui traversent les murs et les vêtements pour s'installer dans les cœurs. C'est la loi de la répétition. Il y a l'humanité ordinaire qui s'y soumet, quitte à la mimer, les jours fériés, en joyeuse farandole. Et il y a les personnages de l'histoire qui cherchent à lui échapper. Il faut bien en effet une histoire. Mais, comme le dit Karrer, toutes les histoires sont des histoires de désintégration : des histoires où l'on cherche à percer le mur de la répétition, au prix de s'enfoncer plus encore dans la « pluie intérieure », dans la boue de la corruption.

Pour qu'il y ait histoire, il faut et il suffit qu'il y ait une promesse d'échapper à la loi de la pluie et de la répétition. Dans *Damnation*, cela se ramène aux 20% de commission promis par un patron de bistrot sur la valeur d'une marchandise non précisée qu'il s'agit d'aller chercher et de ramener, en un voyage de trois jours. L'aubergiste en fait la proposition à Karrer auquel elle pourrait rendre service puisque celui-ci n'a pas d'autre occupation que de traîner

dans les bistrots de la ville. Mais une telle aventure est trop pour Karrer. Ce n'est pas seulement un trait de caractère. Le personnage typique de Béla Tarr, c'est désormais l'homme à la fenêtre, l'homme qui regarde les choses venir vers lui. Et les regarder, c'est se laisser envahir par elles, se soustraire au trajet normal qui convertit les sollicitations du dehors en impulsions pour agir. Pour agir, au demeurant, les impulsions ne suffisent pas. Il faut des fins. Naguère, la fin était de vivre mieux dans un nid familial douillet. Mais avec la fin du socialisme, ce modeste rêve de part individuelle prise à la prospérité collective s'efface. Le mot d'ordre nouveau n'est plus d'être heureux mais de gagner. Etre du côté de ceux qui gagnent, c'est ce qui est proposé à Karrer. Ce sera, dans *Les Harmonies Werckmeister* le grand rêve de Madame Eszter, dans *Sátántangó* la leçon enseignée par le méchant gamin Sanyi à son idiot de sœur. Mais il n'y a pas d'humain sur qui la petite Estike pourrait l'emporter. Sa seule victoire sera sur son chat qu'elle torture et empoisonne dans le grenier pendant que la pluie fait rage au dehors.

C'est là le problème qui renvoie à leur dérision les discours et les ruses des « gagners » : on ne gagne pas contre la pluie ni contre la répétition. Karrer est schopenhauerien comme son inventeur, le romancier László Krasznahorkai qui entre avec *Damnation* dans l'univers de Béla Tarr. Il sait le néant de la volonté qui est au fond des choses. Il ne

veut pas, dit-il, regarder la pluie à la manière des chiens qui attendent les flaques pour y boire. En revanche, il connaît un chien de ce genre qu'il peut recommander au trafiquant. C'est le mari, criblé de dettes, de la femme qu'il aime : une chanteuse de cabaret qu'il va écouter dans la pénombre du Titanik susurrer, les yeux clos, accompagnée par des arpèges obstinés, une chanson crépusculaire où reviennent, également obstinés, les mots « Tout est fini. C'en est fini. Plus jamais. Jamais plus. »

Karrer n'est pourtant pas dénué de visées pratiques. Envoyer le mari récupérer la marchandise compromettante, c'est l'occasion de prendre sa place dans le lit de la chanteuse, avec l'espoir que quelque incident de parcours – qu'on peut aider – le préviendra d'y revenir. Mais la possession physique n'est pas une fin en elle-même. En témoigne une scène de sexe exempte de toute frénésie, comme accordée au seul mouvement uniforme des bennes. Il le dira à la femme : elle est pour lui la gardienne à l'entrée d'un tunnel conduisant à quelque chose d'inconnu, quelque chose qu'il ne peut nommer. Cet inconnu au fond duquel on peut trouver du nouveau, c'est cela seul à quoi peuvent prétendre ceux qui n'agissent pas, ceux qui ne sont que perception et sensation. Mais la dame du vestiaire a déjà prévenu Karrer : la gardienne du tunnel est une sorcière. Elle est un marais sans fond qui ne pourra que l'engloutir. Et tandis qu'à son poste de guet, sous la pluie, il attend le départ du mari, elle

est venue, entourée d'une horde de chiens, lui rappeler que le seul avenir à attendre est la perte annoncée par les prophètes du Seigneur. Le prophète du désastre, cette figure s'opposera désormais chez Béla Tarr aux trafiquants de promesses. Mais c'est peut-être trop que de parler de marais sans fond. L'humanité représentée par *Damnation* est trop peu responsable d'elle-même pour mériter les promesses de destruction guerrière, de peste et de famine proférées, après les prophètes d'Israël, par la dame du vestiaire. La flaque peu profonde où boivent les chiens est le destin le plus probable promis par la pluie et par les vaines tentatives d'échapper à son emprise. C'est au cours du bal cerné par l'averse que se scelle le destin des quatre complices ennemis. Toute histoire est une histoire de désintégration sans doute, mais cette désintégration n'est elle-même qu'un épisode quelconque dans l'empire de la pluie. La caméra suivra donc brièvement dans un coin du bal le mari de retour qui signifie à Karrer sa défaite, la femme qui semble lui donner raison en dansant amoureusement accrochée au cou du « vainqueur », puis le bistrotier dans les toilettes se plaignant à Karrer des prélèvements faits sur la livraison avant d'emmener la chanteuse pour une partie de plaisir dans sa voiture. Elle retournera ensuite à la farandole nocturne et au danseur infatigable dans les flaques du petit matin avant de se déplacer des colonnes du Titanik vers celles du commissariat et de s'introduire par la fenêtre dans la pièce

où Karrer de dos murmure sa dénonciation à un policier silencieux.

Tout le monde aura ainsi trahi tout le monde. Mais les trahisons, non plus que les succès, ne sont ce qui intéresse Béla Tarr. Les vrais événements pour lui ne s'épellent pas en entreprises, obstacles, succès ou échecs. 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, des moments où ces corps s'assemblent en un lieu clos et où les affections du monde extérieur se convertissent en airs d'accordéon répétitifs, sentiments exprimés par des chansons, claquements de pieds sur le sol, chocs de boules de billard, conversations anodines à des tables, négociations secrètes derrière une vitre, bagarre de coulisse ou de toilettes, ou métaphysique de vestiaire. 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. La matière propre de cette circulation, c'est le temps. Les lents mouvements de caméra qui partent d'une pile de verres, d'une table ou d'un personnage, remontent vers une cloison vitrée, dévoilent derrière la cloison un groupe de buveurs, glissent à droite vers des joueurs de billard, reviennent vers les buveurs attablés puis les effacent pour s'achever sur

l'accordéoniste, construisent les événements du film : une minute du monde, comme aurait dit Proust, un moment singulier de coexistence entre les corps assemblés où circulent les affects nés de la pression « cosmologique », la pression de la pluie, du brouillard et de la boue, et reconvertis en conversations, airs, éclats de voix ou regards perdus dans le vide.

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. Rien à voir donc avec ces « morceaux de nature » que Bresson entendait prélever sur ses modèles pour les assembler au montage en une toile de peintre. Il n'y a pas de morceaux, pas de démiurge du montage. 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. Un épisode burlesque de *Damnation* nous fait entendre un personnage expliquant à deux effeuilleuses aux seins nus la nécessité d'enlever le vrai voile : le voile de Maya, le voile de la représentation qui couvre la réalité innommable du monde vrai. L'art qui soulève ce voile pour Schopenhauer est la musique. Un film de Béla Tarr accomplit cette fonction de la musique. Le plan-

séquence réussi, en ce sens, est en vérité l'innommable vainement cherché par Karrer dans le tunnel que garde la chanteuse. Mais Karrer est à la croisée des chemins. La caméra tourne autour de lui, passe sur son visage et emporte le secret. Comme personnage, il ne peut voir l'innommable qu'à travers le voile. Il ne peut donc que le trahir, comme il trahit ses complices, et recevoir le seul innommable qu'il aura mérité : la flaque sous la pluie où boivent les chiens, ces chiens avec lesquels il aboie à la fin du film.

ESCROCS, IDIOTS ET FOUS

Damnation laissait Karrer aboyant en face d'un chien, comme une image ultime de la condition humaine. Avant de faire apparaître le visage du même acteur derrière une fenêtré, *Sátántangó* s'est ouvert sur un long plan-séquence qui nous montre un troupeau de vaches quittant l'étable. Les vaches sont des animaux dotés d'une faible puissance symbolique. C'est donc comme troupeau effectif et non comme image de la condition grégaire qu'elles doivent nous apparaître. Leur présence inaugurale nous est certes donnée sans explication, mais nous pouvons la justifier *a posteriori*: avec ces vaches qui s'en vont, c'est le dernier bien d'une ferme collective qui est liquidé. Et c'est l'argent de sa vente qui sera au centre de l'intrigue. Le film opère donc un contre-mouvement par rapport aux deux précédents. Les calculs des parasites gravitant autour d'Hédi dans *Almanach d'automne* ou le trafic organisé par l'aubergiste de *Damnation* délaissaient les préoccupations sociales des premiers films pour nous plonger dans l'univers des drames intimes et des intrigues privées. Même si *Sátántangó* se développe autour d'une histoire de magot convoité par une dizaine de personnages abandonnés dans une campagne perdue, le film remet les histoires de nids de vipères familiaux et de petits trafics entre faux amis à l'heure de la grande histoire collective.

Cette histoire est celle d'une promesse et d'une escroquerie. C'est, à première vue, le plus banal des scénarios pour un film traitant du communisme. Et la forme cyclique adoptée par le film, suivant le roman de László Krasznahorkai qu'il porte à l'écran, semble également la façon la plus banale d'adapter à une fiction d'espérance sociale déçue la forme du retour à une histoire répétitive. Si l'on ajoute que le film met sept heures et trente minutes pour nous montrer les douze épisodes qui, dans le roman, nous ramènent au point de départ et que cette durée est liée aux très lents mouvements tournants que le cinéaste affectionne et qu'il accompagne volontiers par des thèmes musicaux indéfiniment répétés, on en conclut volontiers qu'il y a un exact ajustement entre la forme circulaire et une histoire de désillusion. Mais cette conclusion oublie qu'il y a cercle et cercle, comme il y a promesse et promesse, mensonge et mensonge. Or, c'est dans cet éclatement de l'apparemment identique que le film trouve sa dynamique propre.

Cette dynamique est peut-être donnée par le titre du quatrième épisode, fidèlement repris du roman : « Ça se défait ». Ce qui se défait nous est indiqué par le titre commun aux deux épisodes qui l'encadrent : « Le Travail des araignées ». 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. Les habitués du lieu, ce sont les derniers survivants de la ferme collective qui doivent justement s'y retrouver pour se répartir l'argent de la vente. Le premier mensonge, la première escroquerie, c'est celle de deux membres qui veulent se partager la somme et filer en douce. Et l'histoire de la fin de la communauté pourrait être simplement le conflit des araignées humaines, cherchant chacune à tirer la meilleure part individuelle de la faillite communautaire. C'est cette médiocre toile qui va être défaire par l'intervention d'un menteur supérieur, le charismatique Irimias, qui promet non le partage avantageux des restes du rêve collectif, mais l'abandon de tout au profit d'un rêve nouveau et plus beau. Celui-ci connaît en effet le ressort qui fait le succès des escroqueries supérieures : non point la cupidité et la lâcheté des petites gens, lesquelles ne sont bonnes qu'aux petits trafics, mais leur incapacité à vivre sans fierté ni honneur. Seulement, pour que le mensonge de l'escroc réussisse, il lui faut une complicité secrète ; il faut que déjà la toile des petites gens se défasse. Défaire les toiles, ce n'est pas le travail des araignées qui ne savent que les tisser ; ce n'est pas non plus le travail des manipulateurs, surtout adroits à tirer parti des déchirures. Il y faut un fou ou une idiote.

L'idiote ici se nomme Estike, la petite dernière d'une famille marginalisée où la prostitution est la ressource essentielle. L'idiotie ne désigne aucune mesure de quotient intellectuel, mais deux traits structuraux, deux traits opposés et complémentaires également nécessaires pour jouer le grand rôle dans les films de Béla Tarr : la capacité d'absorber totalement l'environnement et celle de parier contre lui. Estike entre en scène d'abord sous l'apparence qu'affectionne le cinéaste, celle de la tache sombre qu'une tête et des épaules vues de dos mettent dans l'angle d'un grand espace gris : ici l'espace uniforme d'une plaine battue par le vent où la terre désolée et le ciel bas se confondent en une même grisaille. Quand son frère sortira de la maison aux murs lépreux, nous la verrons en pied avec son cardigan trop long et ses grosses bottes, qui, avec la robe trop courte tombant sur son pantalon, semblent condenser l'univers de vent, de pluie, de brouillard et de boue environnant, plutôt qu'offrir les moyens de s'en protéger. Bientôt d'ailleurs son frère et elle ne seront plus que deux petits points absorbés par le désert gris. Mais au plan suivant nous serons sur le terrain d'exercice de sa seconde vertu d'idiotie : sa capacité de croire. Dans le bosquet où son frère l'a emmenée, ils creusent un trou où elle enterre son argent pour qu'il en naisse un arbre aux pièces d'or. En cela consiste d'abord 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. C'est ce qu'illustre l'épisode suivant où elle applique méthodiquement sur son chat qu'elle torture puis empoisonne à la mort-aux-rats la théorie des « vainqueurs » enseignée par son frère, avant de se découvrir elle-même victime non pas tant de sa naïveté que de cette même théorie en voyant le trou vide et en apprenant de Sanyi que c'est lui qui a pris un argent dont il avait besoin. Mais c'est aussi ce que confirme toute la suite de l'épisode qui voit Estike s'en aller sous la pluie, portant sur ses épaules le rideau de dentelle dont elle s'est fait un châte, sous son bras gauche le chat mort et sous sa robe la mort-aux-rats dont, au petit matin elle absorbera les restes dans un château en ruines envahi par les herbes avant de s'allonger, le chat dans ses bras, après avoir tiré sa robe et rectifié sa coiffure, pour être présentable quand les anges viendront la chercher.

Il faut s'arrêter sur les deux longs plans qui accompagnent la marche nocturne d'Estike, fuyant le café derrière la vitre duquel elle a vu les adultes tourner en rond au rythme de l'accordéon ou cuver, affalés sur des chaises, l'alcool payé par le partage du butin communautaire. Deux plans de marche où aucun pied ne s'enfonce dans un sol boueux. On n'entend que le bruit régulier des pas, indifférent au vent qui siffle. Sur le premier nous voyons seulement le visage de la fillette, les cheveux collés par la pluie, et l'éclat d'un regard dans la nuit, accentué par la rime visuelle que

lui procure le premier bouton de la robe ; sur le second, le haut de son corps au petit matin comme lavé par l'averse et affaissé par la fatigue qui éteint aussi son regard, mais continuant sa route droite à travers la plaine boueuse. Cette marche à la mort peut évoquer bien sûr celle de la Mouchette de Bresson, et le « châle » de dentelle sur les épaules de la fillette semble un hommage à la robe dans laquelle l'adolescente s'entourait pour rouler vers l'eau de l'étang. Mouchette échappait au monde des gardes et des braconniers, des ivrognes et des violeurs dont elle était la victime par un suicide transformé en jeu d'enfant. Mais si Estike imite les roulades de Mouchette, c'est seulement pour exercer sa puissance en martyrisant son chat. Il n'y a pas de jeu dans l'univers de Béla Tarr : seulement l'inertie des choses et les brèches qu'y peut créer l'entêtement à suivre une idée, un rêve, une ombre. On ose ou on n'ose pas s'y mettre en mouvement. Il y a le huis clos où l'on tourne en rond, en se cognant aux meubles et aux autres, et il y a la marche en ligne droite pour la réalisation d'une pensée. Le meurtre du chat et le suicide d'Estike sont, en ce sens, plus proches du parricide et du saut dans le vide du petit Edmund d'*Allemagne année Zéro*. L'idiotie, c'est la capacité à transformer en gestes les spectacles qu'on perçoit à travers les fenêtres et les ombres suscitées par les mots qu'on entend.

C'est ce que résume dans la nuit et dans le petit matin ce visage à la fois entièrement sculpté par le vent qui siffle

et la pluie qui le fouette et entièrement guidé par sa propre résolution à poursuivre une ombre. Cette conjonction de deux idioties, c'est le propre même de l'être cinématographique, l'être entièrement donné et soustrait en même temps dans un regard, des gestes, une démarche. La perfection la plus singulière de l'art cinématographique a peut-être consisté dans l'invention de ces figures d'idiots où Estike vient à la suite d'Edmund mais aussi de personnages qui en semblent d'abord bien éloignés comme la Ginnie de *Some Came Running*, avec son sac-lapin et son coussin brodé. Mais ce qui singularise les histoires d'idiot(e)s de Béla Tarr, c'est la manière dont il rend sensible le médium dans lequel le brouillard pénètre les cerveaux et l'ombre mobilise les corps, soit la durée, de lui avoir donné une existence autonome en l'extrayant des raccourcis propres au temps des actions où comptent d'abord le début et la fin, le lieu d'où l'on part et celui où l'on arrive.

Reste que nul ne prend le temps de marcher s'il n'est guidé par le souci d'aller quelque part, par le désir que ses pas ne soient pas livrés au hasard, que les événements aient une raison et les actes une destination. Telle est l'illusion du vouloir-vivre schopenhauerien. La fillette inventée par Krásznahorkai y obéit comme tous ses personnages. Les mots du roman dits par la voix off le résumant à la fin de l'épisode : Estike est heureuse que tout prenne sens. Mais c'est silencieusement, sans délibération ni explication, que

la fillette sur l'écran est allée vers la mort. Là est la tension entre la logique du film de Béla Tarr et celle du roman qu'il adapte scrupuleusement, ou plutôt la tension entre cinéma et littérature, car il n'y a pas lieu de supposer une divergence entre le cinéaste et le romancier qu'il a étroitement associé à la conception du film. Le cinéaste s'intéresse aux corps, à la manière dont ils se tiennent ou se meuvent dans un espace. Il s'intéresse aux situations et aux mouvements plutôt qu'aux histoires et aux fins par lesquelles celles-ci expliquent ces mouvements au risque d'en altérer la force. Une situation ne délivre sa puissance que par l'écart qu'elle creuse avec la simple logique d'une histoire : le temps passé à suivre la marche uniforme de personnages dans une plaine dépourvue de tout accident, à tourner autour d'un visage silencieux ou à cadrer en plan fixe la gesticulation sans fin des corps. Mais ce rapport peut se lire en sens inverse : les écarts supposent la norme de l'histoire. Cette contrainte est aussi une ressource. Les films que Béla Tarr réalise à partir des romans de Krasznahorkai sont faits de la tension entre les histoires circulaires de fins illusives que ceux-ci lui offrent et la possibilité qu'il y trouve de construire un scénario visuel extrayant du récit qui enchaîne la puissance des situations qui durent, mais aussi cassant la circularité du récit en donnant toute leur force aux lignes droites, aux lignes positives de fuite en avant à la poursuite d'une ombre autour desquelles celui-ci referme sa logique nihiliste.

Là est la dynamique du film. La ligne droite tracée par Estike pendant que les hommes-araignées tournent en rond dans le bistrot, bercés par l'alcool ou secoués par le son de l'accordéon, est relayée par un autre traceur de lignes droites, Irimias. Après qu'un plan fixe et muet nous a montré les paysans assemblés derrière le billard où est étendu le corps de la fillette, la caméra se centre sur le seul visage d'Irimias et sur le discours où il fait le travail du menteur supérieur : expliquer, donner la raison de la mort de la fillette, la raison pour laquelle des enfants se tuent – l'incapacité de la communauté à protéger les plus faibles d'entre eux – et la raison de cette incapacité : l'avachissement moral d'hommes et de femmes, conscients de la faillite de tous leurs projets, incapables d'imaginer les moyens d'en sortir. Et comme tout diagnostic de maladie doit proposer un remède, Irimias indique le seul remède qu'il connaît : dire adieu à toute cette misère matérielle et morale, à ce climat d'impuissance et de lâcheté, s'en aller fonder dans un manoir proche une ferme modèle et une communauté véritable. A cette médecine spirituelle manque malheureusement sa condition toute prosaïque : l'argent pour mettre le projet en route. A la fin du discours, un bruit de pas se fait entendre, précédant le geste d'une main qui dépose aux pieds du corps un paquet de billets, bientôt suivie par d'autres mains et d'autres paquets, l'argent de la vente pour lequel tous complotaient contre tous et qu'Irimias mettra tranquillement dans sa poche.

Escroquerie, bien sûr. Les paysans qui ont donné tout leur argent et casseront leurs meubles avant de partir ne trouveront qu'une bâtisse abandonnée où Irimias viendra leur expliquer que, en raison de l'hostilité des autorités, il leur faudra attendre la réalisation du grand projet communautaire et, pour l'instant, se rendre invisibles en se disséminant dans la contrée. Mais cette escroquerie n'est pas n'importe laquelle. Dans le discours d'Irimias 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. Le romancier s'est plu à en faire le résumé sarcastique et il a construit son chapitre comme une série de champs et de contrechamps marquant la mise en scène du discours et son effet sur un auditoire dont l'excitation monte. Mais le cinéaste l'a pris à contre-pied en excluant tout contrechamp pour se centrer sur le seul visage d'Irimias, en faisant de son discours une rêverie à voix haute et en confiant cette rêverie à la voix séductrice de son musicien Mihály Vig. Le menteur est aussi un rêveur. L'escroc en médecine spirituelle est aussi un médecin qui guérit les corps et les esprits de leur soumission à la loi du brouillard, de la boue, des petites trahisons entre collègues pour des affaires d'argent et de femmes et des séances de soulerie individuelle ou collective. Il leur permet de retrouver « honneur et fierté ».

Ces deux mots ne désignent pas seulement le leurre au service d'une escroquerie. Ils expriment une croyance qui anime toute l'œuvre de Béla 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 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. En cela le cinéaste est complice d'Irimias dont il accentue le caractère de prophète illuminé – en lui donnant visuellement l'allure d'un Don Quichotte flanqué d'un prosaïque Sancho Pança, en conférant le maximum d'intensité aux moments où il dénonce la veulerie du petit groupe, ou en ajoutant des considérations sur l'éternité au rapport accablant qu'il écrit sur eux. La grande escroquerie à la vie nouvelle, c'est aussi l'impulsion qui imprime aux corps une nouvelle direction en ligne droite. Elle les emporte vers un espace qui n'est plus façonné par leur propre fatigue. Elle les confronte non plus à la grisaille mais à la nuit, non plus à la pluie et à la boue mais au vide, non plus à la répétition mais à l'inconnu.

En témoignent les plans stupéfiants de l'arrivée des paysans dans le manoir abandonné : c'est d'abord la lente exploration du bâtiment par une petite lumière derrière lequel apparaît un corps, celui de la lourde Madame Kraner dont le regard explore silencieusement la lèpre des murs. C'est ensuite, accompagné par une étrange phrase musicale distendue dont la sonorité fêlée évoque à la fois le vieil harmonium de village et le moderne synthétiseur, le lent panoramique passant en revue les visages de chacun des membres de la communauté : visages sans corps, émergeant solitairement de la nuit, tous fixés sur un point invisible et exprimant non point leurs sentiments mais le pur effet de la confrontation avec l'inattendu : surprise, exaltation, perplexité ou simple incapacité de prendre la mesure du lieu et de la situation. Après quoi la caméra saisit un échange de regards avant de tourner très lentement autour du visage de Madame Schmidt, celle dont les « mamelles » plantureuses, secouées par le rythme de l'accordéon, fixaient la convoitise des mâles de la communauté, mais dont le regard énigmatique, les anneaux et les mèches bouclées semblent aussi concentrer tous les rêves inavoués. Plus tard, dans la pièce vide, les corps allongés sont comme emportés par le travelling qui avance lentement vers l'oiseau de nuit perché sur la balustrade en ruine et l'obscurité du dehors où résonnent au loin des cris d'animaux.

Ce mouvement de la caméra est aussi celui du récit qui

conduit les paysans qui ont tout abandonné jusqu'à la gare déserte où Irimias les disperse et où ils le remercient de ses bienfaits. En un sens, c'est cette dispersion, cette prolongation indéfinie du mouvement du dedans vers le dehors qui termine l'histoire racontée par le cinéaste, plutôt que le retour final à la chambre du docteur alcoolique et la découverte que les cloches énigmatiques qui ouvraient le récit étaient seulement tirées par un évadé de l'asile. La vie humaine n'est peut-être qu'une histoire de bruit et de fureur racontée par un idiot. Mais cette vérité-là ne vaut rien au cinéma. Celui-ci ne vit que de creuser l'écart entre bruit et bruit, fureur et fureur, idiotie et idiotie. Il y a l'idiotie de l'ivrogne qui raconte sans fin dans le café une histoire que personne n'écoute et finit par répéter inlassablement la même phrase, et l'idiotie de la fillette marchant vers la mort ou celle des paysans explorant avec des yeux ébahis leur paradis vide aux murs lépreux. Il y a le bruit de l'accordéon qui fait tourner stupidement les corps pris de boisson et les notes dont l'instrument invisible accompagne ce saut dans l'inconnu. Il y a le bruit de la pluie qui pénètre et démoralise et le bruit de la pluie affrontée. Il y a la fureur qui s'épuise en intrigues et bagarres en lieu clos et celle qui tire au dehors et met en pièces le mobilier de ce lieu clos.

La tâche propre du cinéma est de construire le mouvement selon lequel ces affects se produisent et circulent, dont ils se modulent selon les deux régimes

sensibles fondamentaux de la répétition et du saut dans l'inconnu. Le saut dans l'inconnu peut ne conduire nulle part, il peut conduire à la pure destruction et à la folie. Mais c'est dans cet écart que le cinéma construit ses intensités et en fait un témoignage ou un conte sur l'état du monde qui échappe au morne constat de l'équivalence de toutes choses et de la vanité de toute action. La perte des illusions ne dit plus grand-chose sur notre monde. La proximité entre le désordre normal de l'ordre des choses « désillusionné » et l'extrême de la destruction ou de la folie en dit bien davantage. Et c'est cette proximité qui est au cœur des *Harmonies Werckmeister*.

Quand il parle des *Harmonies Werckmeister*, Béla Tarr a coutume de le présenter comme un beau conte de fées romantique. L'expression est propre à surprendre le spectateur qui aura vu les deux protagonistes de l'histoire, l'« idiot » János et le savant musicien Eszter, broyés entre les intrigues, conjugales et politiciennes, de la femme du dernier et la violence nue d'une foule déchaînée par les paroles d'un « prince » de cirque, se ruant à l'assaut d'un hôpital pour briser le matériel et tabasser les malades. Qui garde en mémoire l'image ultime de János transformé en loque humaine inerte sur un lit d'asile psychiatrique pense que, s'il y a là des fées, elles sont toutes de l'espèce maléfique et que, même si l'action tourne autour de l'attraction d'une baleine géante, nous sommes loin de Pinocchio. Que faut-

il donc entendre sous l'expression « conte de fées » ?

Peut-être d'abord un déplacement du réalisme de Béla Tarr. Ce dernier ne cesse de répéter qu'il ne fait pas d'allégories et que tout est impitoyablement matériel dans ce film comme dans tous les autres. Reste que le statut des personnages et de l'action tend clairement à se déplacer de l'apologue social au récit fantastique. Le film est tiré de *La Mélancolie de la résistance* de Krasznahorkai. Mais il n'en garde que certains épisodes, et, avec la sélection opérée, c'est aussi le ton du récit qui change. Le roman démarrait sur une note franchement comique avec la figure grotesque de la mère de János et embrayait sur la rivalité qui opposait celle-ci à l'intrigante Madame Eszter. C'est sur le fond de ces misogynes « histoires de bonnes femmes » qu'apparaissent les éléments du récit : le conflit de Madame Eszter avec son époux, le désordre dans la ville et l'arrivée inquiétante du long camion enfermant l'attraction de la baleine et du prince. Le film commence, lui, sur un accessoire domestique qui joue un grand rôle dans l'univers visuel de Béla Tarr – le foyer d'un poêle – avant d'élargir le cadre au café sinistre que ce poêle chauffe. C'est la seule séquence que le film consacrera à ce lieu également emblématique des films de Tarr. Mais cette fois, ce n'est pas à une danse de pitres avinés que le lieu se prête. C'est une représentation du mouvement des planètes qu'organise avec les piliers du bistrot celui qui joue ici le rôle de l'idiot,

le facteur János, avec les cheveux épais qui couvrent tout son front, ses grands yeux d'illuminé enfoncés sous des arcades aux sourcils en broussaille et son menton proéminent. C'est sous ses yeux que nous apparaîtront ensuite le tracteur et la longue remorque qui contiennent le monstre fabuleux, découpant l'espace de la rue selon cette quadripartition du cadre qu'affectionne le cinéaste, l'ombre grise du tracteur précédant la clarté des façades que ses phares illuminent, la masse noire de la remorque et l'ombre claire de l'espace au fond. C'est avec lui que nous nous introduirons dans la demeure du mélancolique Eszter, appliqué à retrouver les sons purs et les accords naturels, détruits par l'artifice du système harmonique occidental mis au point par Andreas Werckmeister. C'est dans sa chambre que nous apparaîtra la vindicative Madame Eszter avec sa valise symbolisant le désir de réintégrer victorieusement le foyer conjugal et sa grande croisade pour unir les honnêtes gens et rétablir l'ordre dans la ville. Et c'est avec lui que nous pénétrerons dans l'antre du monstre et ferons lentement son tour tandis que le János du roman le faisait, poussé par une foule compacte de curieux.

Le roman de Krasznahorkai adoptait une composition polyphonique où la situation était vue successivement du point de vue des divers personnages. En laissant tomber les petites intrigues des êtres médiocres, le film abandonne aussi cette focalisation multiple. Cela est conforme au

principe de Béla Tarr : au cinéma la situation est donnée tout entière sans filtre subjectif. Mais il en tire ici une conséquence qui semble contredire l'opposition des situations et des histoires. Sur un mode « romantique » le film se développe clairement autour d'un seul personnage, l'« idiot » János qui parcourt les rues de la petite ville avec son regard fou, son caban et sa sacoche. Et Béla Tarr indique n'avoir pu faire le film que le jour où il a trouvé l'acteur qui pourrait être János : un acteur qui est, en fait, un musicien de rock et qui, comme les deux autres protagonistes du film, a la particularité de ne pas être hongrois, d'être projeté au milieu des acteurs habituels de Béla Tarr, ici réduits aux seconds rôles.

La structure du « conte de fées » semble donc révoquer le privilège des situations pour se centrer sur les aventures d'un personnage. Mais elle donne à ces aventures un caractère bien spécifique qui rend au cinéma son privilège : les aventures de János sont d'abord des visions. János est essentiellement une surface sensible. Mais cette surface sensible est d'un autre type que celle offerte par les personnages quasi apathiques de *Damnation* ou de *Sátántangó*. Le vent, la pluie, le froid et la boue qui pénétraient lentement leurs corps et leurs âmes semblent sans prise sur lui. Ce qui l'affecte, ce sont de pures visions – une masse noire dans la rue, une foule sur une place rassemblée autour des braseros, le corps du monstre –, plus tard des sons : les mots d'ordre de l'émeute que nous ne

percevons nous-mêmes que comme les paroles qui résonnent dans sa tête et accroissent l'intensité de son regard. Le personnage privilégié est un voyant. Il perçoit avec le maximum d'intensité ce que les autres absorbent sans y prêter attention. Aussi est-il immédiatement mû par ce qui les paralyse sans pour autant obéir au schéma classique qui transforme les perceptions en motifs d'action. L'idiot transforme ce qu'il perçoit en une seule chose : un autre monde sensible. Le spectateur qui s'arrête avec lui devant l'œil vitreux de la baleine peut avoir en tête des références à Melville et à toute une symbolique du mal. Mais János n'y voit, lui, que le prodige attestant la puissance de la divinité capable de créer des créatures aussi incroyables. Il intègre le monstre à cet ordre du cosmos qui est la grille ordonnant son regard, cet ordre qu'il voit sur la carte du ciel tapissant le mur de son logis et qu'il reproduit en ballet tous les soirs. Estike ne pouvait qu'attendre les anges, qui étaient seulement des mots dits par une voix off quand elle avait disparu de notre vue. János, lui, construit d'emblée un autre monde sensible, un monde d'harmonie, avec les mêmes personnages qui s'agitaient grotesquement dans le café¹.

1 - Significativement le rôle du soleil dans la représentation de János est tenu par celui qui incarnait le grotesque Schmidt de *Sátántangó*, lequel faisait le pitre dans le café pendant que sa femme s'abandonnait dans les bras des danseurs emmenés par un accordéoniste dont l'interprète se voit ici confier par János le rôle de la terre.

La structure du « conte de fées romantique », c'est cela aussi : il y a dans un lieu ordinaire – une petite ville de province avec ses routines et ses rumeurs – de l'extraordinaire qui apparaît : un événement étrange, une créature venue d'ailleurs. Cet extraordinaire divise la communauté en deux parts inégales : il y a ceux qui prennent peur parce qu'ils voient le diable en toute nouveauté et il y a ceux – souvent simplement celui – qui prennent la mesure de l'étrange ou du monstrueux. La baleine n'est peut-être pas une allégorie. Mais c'est en tout cas l'opérateur d'un partage entre deux ordres. Elle sépare du monde des inerties climatiques et des intrigues sociales une dimension radicalement différente. Béla Tarr aime à la nommer ontologique ou cosmologique. On la nommerait peut-être plus simplement mythologique. Elle redistribue en tout cas les cartes de la situation et de l'histoire, avec celles de l'idiotie et de l'intrigue. De la tension entre l'inertie des situations et l'escroquerie des histoires, nous sommes passés à la pure opposition de deux ordres sensibles. Il s'agit donc moins que jamais d'opposer le réel à l'illusion. Il s'agit de mettre au cœur du réel un élément fantastique qui le coupe en deux. Il y a le réel des intrigues conjugales et sociales et il y a le réel de tout ce qui l'excède, de ce qui ne se plie pas à sa logique. C'était dans *Sátántangó* le réel de l'ombre qu'il faut suivre pour vivre « avec honneur et fierté ». Ce réel-là autorisait encore le double jeu qui faisait du même personnage un illuminé et

un indicateur de police. Eszter et János, les deux rêveurs – ou les deux idiots – des *Harmonies Werckmeister*, sont sans possibilité de compromis : en cherchant à prendre la mesure de l'excès, ils laissent l'ordre social aux manipulateurs. Eszter ne s'intéresse pas à la baleine mais il cherche à retrouver les sons purs qui sont comme autant d'étoiles distinctes et à (dés)accorder son piano selon l'antique doctrine d'Aristoxène. János, lui, voit l'ordre du cosmos qui inclut les monstres dans son harmonie et il emporte la lumière de cet ordre dans son regard halluciné. Et la tendresse des gestes qui unissent le naïf et le savant est comme l'expression de cette « amitié des astres » chère aux philosophes anciens. Leur couple compose à lui seul un ordre sensible.

A cet ordre s'oppose celui des intrigues sociales, des manipulateurs pour qui la baleine, la foule qui tourne autour et le cosmos lui-même ne sont perçus et jugés que sur le fond de deux questions liées : est-ce que cela n'est pas inquiétant ? Mais aussi : quel profit peut-on tirer de cette inquiétude ? La dialectique est connue et Madame Eszter l'applique fidèlement : le désordre est utile à l'ordre en créant la peur qui pousse à réclamer plus d'ordre. Car autour de la baleine, il y a la foule rassemblée autour sur la place, une foule que l'on dit être celle des suiveurs de l'énigmatique prince qui constitue l'autre attraction du cirque, une attraction que nous ne verrons jamais. La rumeur attribue

à cette foule des désordres divers, mais elle est dangereuse d'abord parce qu'elle est là sans raison d'y être, sans rien à y faire sinon attendre. Mais quelle nouveauté attendre d'un ordre désormais sans promesse – même fallacieuse –, un ordre qui se justifie simplement par le fait brut d'être là ? L'ordre de la répétition n'autorise plus même l'écart de l'escroquerie à la vie nouvelle. Tout ce qu'on peut faire désormais contre lui est de le détruire sans raison et sans but. La pure et simple destruction est ce à quoi le « prince » invisible appelle une foule à qui cette seule capacité d'échapper à la répétition est laissée.

La partie se joue donc à trois entre la foule, le tandem des « idiots » et le cercle des intrigants. Elle se joue comme une partie de qui perd gagne. Ceux qui sont témoins de l'extraordinaire et du monstrueux n'y gagnent en puissance sur l'écran qu'au prix d'être broyés comme personnages. Ceux qui calculent profitablement les avantages et inconvénients de laisser la foule se déchaîner y perdent le pouvoir d'imposer leur présence à l'écran. Le roman développait les hésitations stratégiques du cercle de Madame Eszter. Le film, lui, se débarrasse du personnage au moment où les choses deviennent sérieuses en la renvoyant dans la chambre où, au bras du capitaine ivre qui est son amant, elle esquisse un pas de danse sur la *Marche de Radetzky*. La *Marche* elle-même ne prend son ampleur qu'à la séquence suivante où son crescendo est accompagné par les cymbales

frénétiques, les hurlements et le bâton menaçants de deux personnages qu'apparemment le cinéaste aurait pu laisser dormir dans les pages du roman : les deux vilains garnements, enfants du capitaine, que János est chargé d'aller mettre au lit. La conduite de l'intrigue – narrative et politicienne – est entre les mains de Madame Eszter. Mais l'intrigue visuelle et sonore lui échappe. La marche de Johann Strauss n'est pour elle qu'une danse de salon. « Interprétée » par les deux garnements, elle redevient une marche militaire, et leur gestique transforme en fanfare d'apocalypse la sucrerie finale des concerts de Nouvel An. C'est par leur fureur que passe l'action filmique qui envoie maintenant János vers la place, le camion où il fixe une dernière fois l'œil de la baleine et entend les mots d'ordre de destruction prononcés par l'invisible prince, et la rue où il court pendant que résonnent les paroles qui appellent à l'émeute.

Cette émeute, le réalisateur l'a à la fois amplifiée (elle tient peu de place dans le roman) et rendue irréaliste. Cela commence par l'arrêt de la caméra qui suivait János sur un décor nocturne exemplairement « romantique » : émergeant de l'obscurité, deux pittoresques bâtiments blancs fortement éclairés, avec leurs toits en pente et leurs volets clos que coupent symétriquement les masses de deux arbres ; derrière eux, le bruit et les flammes d'explosions qui pourraient être celles d'un carnaval si nous ne savions déjà la vraie cause de ces feux d'artifice : l'émeute, dont nous allons maintenant

voir défilier les acteurs. Mais c'est là une foule d'émeutiers comme on n'en a jamais vu : pas un slogan, pas un cri de rage, pas une expression de haine sur les visages d'hommes qu'on pourrait croire sortant d'un métro aux heures d'affluence, sans l'uniformité de leur pas cadencé et les éclats de lumière qui font, de-ci de-là, apparaître un gourdin dans leurs mains. Ils semblent appliquer, comme Estike, une pure résolution à aller droit de l'avant dans la nuit. Mais le terme de la marche apparaît maintenant : trouant le noir, le rectangle d'une de ces portes à travers lesquelles la caméra de Béla Tarr aime à s'introduire en même temps que ses personnages. Comme à l'accoutumée, la caméra va reculer en sens inverse des personnages qui apparaissent. Mais à ce moment le rythme change avec la lumière : le blanc aveuglant d'un couloir d'hôpital semble aspirer des hommes qui se ruent maintenant, gourdins en avant, pour casser le matériel, tirer les malades de leurs lits et les tabasser. Mais là encore il s'agit de purs gestes : aucune expression de haine, aucun sentiment de colère contre ceux qu'ils assaillent ou de plaisir pris à leur tâche n'apparaît sur des visages qui restent dans l'ombre pendant que les bras font leur travail.

Le moment où deux d'entre eux nous apparaîtront enfin de face sera celui de l'arrêt du mouvement, ici encore lié à un contraste de lumière : un rideau de douche tiré sur un mur de céramique devant lequel, dans une lumière blanche

aveuglante, se tient un vieillard nu décharné, dont les côtes saillantes ressemblent aux bandelettes d'une momie. Ce vieillard est une victime trop offerte et inaccessible en même temps : un personnage de l'au-delà, évoquant les figures picturales des habitants des limbes ou de Lazare dans son tombeau, un être auquel il n'est plus possible de faire du mal ou pas possible de faire plus de mal. C'est à ce moment que les deux émeutiers tournent vers nous leurs visages et, tandis que les cordes entament un long lamento bientôt accompagné par un piano dont les accords rappellent la danse des planètes de János, se dirigent vers la sortie, suivis par les autres, que nous verrons ensuite en une procession d'ombres derrière des vitres grillagées qui nous évoque celle des suivantes des grands personnages, vue à travers voiles ou cloisons, dans les films de Mizogushi. L'émeute aura été cela : un mouvement en avant, un crescendo et un lent mouvement de repli où la foule se disperse silencieusement en individus sans qu'aucun cri n'ait été entendu, aucune passion exprimée. Pure destruction matérielle – destruction purement cinématographique en un sens – , sans autre résultat politico-fictionnel que de donner au parti de l'ordre l'occasion de prendre enfin les choses en mains. Mais la pure cinématographie ne se ramène pas à la chorégraphie d'un ensemble de mouvements sans raison. Une séquence de gestes, c'est aussi la constitution d'un certain monde sensible. Les émeutiers ont reculé devant le visage condensant

la destruction promise, son horreur et sa dérision. Mais le saccage de l'hôpital aura détruit le monde sensible de János, le monde où les monstres avaient leur place dans un ordre du cosmos que les plus arriérés des piliers de bistrot pouvaient représenter. Pendant que les émeutiers sortaient silencieusement, un mouvement en sens inverse nous a découvert le visage de János. Nous l'avions perdu de vue mais nous savons qu'il a vu. Le roman développe longuement le sentiment qui l'envahit alors d'avoir perdu son innocence. Le cinéma ne peut se permettre ces réflexions. Ce qu'il peut, c'est faire coïncider le dénouement fictionnel/policier de l'histoire avec la ruine d'un univers sensible. János, convaincu de participation à l'émeute n'échappera au dispositif militaire qu'en étant envoyé à l'asile. Mais surtout le monde sensible de János, le cosmos qui inclut l'excès, n'a plus de lieu.

L'émeute ne peut venir à bout de la tâche de tout détruire. Mais elle détruit en tout cas une chose : la possibilité d'avoir, dans sa tête et dans ses yeux, la vision d'un ordre harmonieux qui serait différent du simple ordre de la police. L'idiotie alors ne peut que devenir folie. La fin des *Harmonies Werckmeister* nous ramène à l'hôpital, où János, dans sa chemise blanche, est face à nous, immobile et silencieux, le regard éteint, assis sur le bord d'un lit d'hôpital d'où pendent ses jambes nues. János est maintenant enfermé dans l'univers dont l'infirmier András était congédié au

début de *L'Outsider*. Auprès de lui, pourtant, drapé dans son manteau noir, il y a Eszter, mis à la porte de sa maison en même temps que revenu au tempérament classique, et qui est venu lui apporter sa gamelle et son réconfort quotidiens. Les rôles se sont inversés, mais, même sans cosmos, l'amitié des astres est demeurée. C'est peut-être cela que veut dire Béla Tarr quand il assure que ses films sont des messages d'espoir. Ils ne parlent pas d'espoir. Ils sont cet espoir.

LE CERCLE FERMÉ OUVERT

De *Damnation* aux *Harmonies Werckmeister* Béla Tarr aura construit un système cohérent, mettant en œuvre des procédés formels qui constituent proprement un style au sens flaubertien du mot : une « manière absolue de voir », une vision du monde devenue création d'un monde sensible autonome. Il n'y a pas de sujets, disait le romancier. Il n'y a pas d'histoires, dit le cinéaste. Elles ont toutes été racontées dans l'Ancien Testament. Des histoires d'attentes qui se révèlent mensongères. On attend celui qui ne viendra jamais, mais à la place duquel viendront toutes sortes de faux-messies. Et celui qui viendra parmi les siens ne sera pas reconnu par eux. Irimias et János suffisent à résumer l'alternative. Les histoires sont des histoires de menteurs et de dupes, parce qu'elles sont mensongères en elles-mêmes. Elles font croire que quelque chose est arrivé de ce qui était attendu. La promesse communiste n'était qu'une variante de ce mensonge bien plus ancien. C'est pourquoi il est vain de croire que le monde va devenir raisonnable si on lui ressasse indéfiniment les crimes des derniers menteurs, mais grotesque aussi d'assurer que nous vivons désormais dans un monde sans illusion. Le temps d'après 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.

A travers le carreau d'une fenêtre, dans une petite ville de Normandie ou de la plaine hongroise, le monde vient lentement se fixer dans un regard, s'imprimer sur un visage, peser sur la posture d'un corps, modeler ses gestes et produire cette division du corps qui s'appelle âme : une divergence intime entre deux attentes : l'attente du même, l'accoutumance à la répétition, et l'attente de l'inconnu, de la voie qui conduit vers une autre vie. De l'autre côté de la fenêtre, il y a les lieux clos où les corps et les âmes coexistent, où se rencontrent, s'ignorent, s'assemblent ou s'opposent ces petites monades faites de comportements acquis et de rêves entêtés, autour de verres qui trompent l'ennui et le confirment, de chansons qui réjouissent en disant que tout est fini, d'airs d'accordéon qui attristent en mettant en folie, de paroles qui promettent l'Eldorado et font comprendre qu'elles mentent en le promettant. Cela n'a proprement ni commencement ni fin, simplement des fenêtres par lesquelles le monde pénètre, des portes par lesquelles les personnages entrent et sortent, des tables où ils s'assemblent, des cloisons qui les séparent, des vitres à

travers lesquelles ils se voient, des néons qui les éclairent, des miroirs qui les réfléchissent, des poêles où la lumière danse... Un continuum au sein duquel les événements du monde matériel se font affectés, s'enferment dans des visages silencieux ou circulent en paroles.

Des lieux de ce type, c'est la littérature qui les a d'abord inventés en s'inventant elle-même, en découvrant qu'avec le temps des phrases et des chapitres il y avait mieux à faire que de scander les étapes par lesquelles des individus arrivent à leurs fins : trouver la richesse, conquérir une femme, tuer un rival, s'emparer du pouvoir. Il était possible de restituer dans sa densité un peu de ce qui faisait l'étoffe même de leur vie : comment l'espace en eux se faisait temps, les choses senties émotions, les pensées inerties ou actes. La littérature avait dans cette tâche un double avantage. D'un côté elle n'avait pas à soumettre ce qu'elle peignait à l'épreuve du regard, de l'autre, elle pouvait franchir la barrière du regard, nous dire comment la personne derrière la croisée recevait ce qui entrait par la fenêtre et comment cela affectait sa vie. Elle pouvait écrire des phrases comme « toute l'amertume de l'existence lui semblait servie dans son assiette » où le lecteur sentait d'autant mieux l'amertume qu'il n'était pas obligé de voir l'assiette. Mais au cinéma il y a une assiette et pas d'amertume. Et quand le monde passe la fenêtre, vient le moment où il faut choisir : arrêter le mouvement du monde par un contrechamp sur le visage qui regardait

et auquel il faudra alors donner l'expression traduisant ce qu'il ressent, ou continuer le mouvement au prix que la personne qui regardait ne soit qu'une masse noire obstruant le monde au lieu de le réfléchir. Il n'y a pas de conscience où le monde se condense visiblement. Et le cinéaste n'est pas là pour se faire lui-même le centre qui ordonne le visible et son sens. Il n'y a, pour Béla Tarr, pas d'autre choix que de passer par la masse noire qui obstrue le plan, de s'en aller après faire le tour des murs et des objets de sa demeure, d'attendre pour le surprendre le moment où le personnage va se lever, sortir de chez lui, se faire guetteur dans la rue, sous la pluie ou dans le vent, solliciteur derrière une porte, auditeur derrière un comptoir ou à une table de bistrot, le moment où ses paroles résonneront dans l'espace, avec le tic-tac d'une horloge, le bruit des boules de billard et un air d'accordéon.

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. La tâche du cinéaste est de construire un certain nombre de scènes qui fassent ressentir la texture de ce continuum et amènent le jeu des deux attentes à un maximum d'intensité. Le plan-séquence est l'unité de base de cette construction parce qu'elle est celle qui respecte la nature du continuum, la nature de la durée vécue où les

attentes se conjuguent ou se séparent et où elles rassemblent et opposent les êtres. S'il n'y a pas de centre, il n'y a pas d'autre moyen d'approcher la vérité des situations et de ceux qui les vivent que ce mouvement qui va sans cesse d'un lieu à celui ou celle qui est en train d'y attendre quelque chose. Il n'y a pas d'autre moyen que de trouver le rythme juste pour faire le tour de tous les éléments qui composent le paysage d'un lieu et lui donnent sa puissance d'étouffement ou ses virtualités de rêve : la nudité d'une salle ou les colonnes et cloisons qui la rythment, la lèpre des murs ou l'éclat des verres, la brutalité du néon ou les flammes dansantes du poêle, la pluie qui aveugle les fenêtres ou la lumière d'un miroir. Béla Tarr y 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.

La séquence peut aussi absorber dans sa continuité le hors-champ aussi bien que le contrechamp. Pas question de passer d'un plan à un autre pour aller de l'émetteur d'une parole à son destinataire. Ce dernier doit être présent dans le temps où la parole se prononce. Mais cette présence peut être celle de son dos, voire même simplement du verre qu'il tient à la main. Quant à celui qui parle, il peut nous regarder de face, mais le plus souvent c'est son profil ou son dos que nous voyons et souvent même ses paroles sont là présentes sans que nous le voyions lui-même. Mais il n'est guère exact de parler alors de voix off ou de présence du hors-champ. La voix est là, dissociée du corps auquel elle appartient, mais présente dans le mouvement de la séquence et dans la densité de l'atmosphère². Si elle appartient au parleur et à l'auditeur, c'est comme éléments d'un paysage global qui englobe chacun des éléments visuels ou sonores du continuum. Les voix ne sont pas attachées à un masque mais à une situation. Dans le continuum de la séquence tous les éléments sont à la fois interdépendants et autonomes, tous dotés d'une égale puissance d'intériorisation de la situation, c'est-à-dire de la conjonction des attentes. C'est là le sens de l'égalité propre au cinéma de Béla Tarr.

2 - C'est aussi pourquoi Béla Tarr est un des rares cinéastes qui puisse se permettre (dans *Les Harmonies Werckmeister* et *L'Homme de Londres*) d'utiliser des acteurs doublés sans détruire la texture sensible du film.

Ce sens est fait d'une égale attention à chaque élément et à la manière dont il entre dans la composition d'un microcosme du continuum égal lui-même à tous les autres en intensité. C'est cette égalité qui permet au cinéma de relever le défi que lui avait lancé la littérature. Il ne peut pas franchir la frontière du visible, nous montrer ce que pensent les monades dans lesquelles le monde se réfléchit. Nous ne savons pas quelles images intérieures animent le regard et les lèvres fermées des personnages autour desquels tourne la caméra. Nous ne pouvons pas nous identifier à leurs sentiments. Mais nous pénétrons quelque chose de plus essentiel, la durée même au sein de laquelle les choses les pénètrent et les affectent, la souffrance de la répétition, le sens d'une autre vie, la dignité mise à en poursuivre le rêve et à supporter la déception de ce rêve. En cela réside l'exacte adéquation entre le propos éthique du cinéaste et la splendeur envoûtante du plan-séquence qui suit le trajet de la pluie dans les âmes et les forces qu'elles lui opposent.

Cette adéquation est aussi celle du réalisme radical et de l'artifice supérieur. On se souvient des mots inscrits en exergue du *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. » La phrase voulait dire que cette histoire ressemblait aux drames que vivaient tous les jours des personnages tout semblables à ceux qui étaient représentés. Les rôles étaient tenus par des non-professionnels

qui n'avaient pas vécu cette situation mais en connaissaient d'autres comparables, et les dialogues improvisés se tenaient au plus près de la conversation quotidienne. Peu de chances en revanche que les personnages qui jouent dans *Sátántangó* aient jamais donné toutes leurs économies à un charlatan fondateur de communautés imaginaires ou que les acteurs allemands des *Harmonies Werckmeister* aient une grande expérience de la vie quotidienne dans les petites villes de la Hongrie profonde. Ils sont là d'abord comme protagonistes d'un apologue sur la façon dont les croyances affectent les vies. Mais les croyances n'affectent les vies qu'à travers des situations. Et les situations, elles, sont toujours réelles. Elles sont taillées dans l'étoffe même de l'existence matérielle, dans la durée des inerties, des attentes et des croyances. Elles mettent des corps réels aux prises avec le pouvoir de certains lieux. La construction d'un film de Béla Tarr commence toujours par la recherche du lieu qui peut se prêter au jeu des attentes. Ce lieu est le premier personnage du film. C'est pour lui donner son visage que le cinéaste a visité, pour *Damnation*, tant de régions industrielles en déshérence de la Hongrie socialiste avant de se résoudre à prendre dans différents lieux les éléments assemblés dans son décor urbain. C'est pour cela qu'il a, en préparant *L'Homme de Londres*, visité tant de ports européens avant de choisir le plus improbable, Bastia, et de le vider de ses bateaux de plaisance pour l'approprier au débarquement

d'un ferry reliant l'Angleterre et la France. Et le personnage autour duquel s'est d'abord construit *Le Cheval de Turin*, c'est cet arbre perdu sur une crête de colline en face duquel Béla Tarr a spécialement fait construire la maison propre à accueillir les autres personnages.

Ni décor de studio donc, ni simple occupation d'un lieu propice. Le lieu est à la fois entièrement réel et entièrement construit : la plaine monotone d'une campagne hongroise ou les hautes façades et les rues étroites d'un port méditerranéen portent en même temps tout le poids de réalité atmosphérique et humaine propre à nourrir une situation et les virtualités d'un ensemble de mouvements reliant les corps engagés dans cette situation. C'est de ce même « réalisme » que relève la performance des acteurs. Ceux-ci ne sont ni des interprètes traditionnels ni des individus vivant à l'écran leur propre histoire. Il importe peu désormais qu'ils soient acteurs de carrière comme János Derszi, le jeune homme d'*Almanach d'automne* devenu le vieil homme du *Cheval de Turin*, ou amateurs comme Erika Bok, la petite Estike de *Sátántangó* devenue la fille du vieux cocher. Ils sont d'abord des « personnalités », dit Béla Tarr. Ils ont à être les personnages, non à les jouer. Il ne faut pas se laisser tromper par l'apparente banalité de la prescription. Leur tâche n'est pas de s'identifier à des personnages de fiction. Nul réalisme dans leurs paroles, qui ponctuent une situation sans vouloir traduire la particularité de caractères.

Mais pas besoin, non plus, d'adopter un ton « neutre » à la Bresson pour faire apparaître la vérité cachée de leur être. Leurs paroles sont déjà détachées de leurs corps, elles sont une émanation du brouillard, de la répétition et de l'attente. Elles circulent dans le lieu, s'y dissipent dans l'air ou y affectent d'autres corps et suscitent des mouvements nouveaux. Le réalisme est dans la manière d'habiter des situations. Amateurs ou professionnels, ce qui compte pour les « acteurs » est leur capacité de percevoir les situations et d'inventer des réponses, une capacité formée non par des cours d'art dramatique mais par leur expérience de la vie ou par une pratique d'artiste forgée ailleurs. C'est cette capacité que mettent en œuvre Lars Rudolph, le rocker allemand qui rendit possible *Les Harmonies Werckmeister* parce qu'il *était* János, Miroslav Krobot, le directeur de théâtre pragois qui incarne le Maloin de *L'Homme de Londres* ou Gyula Pauer, le sculpteur, installateur d'un mémorial de l'Holocauste à Budapest et chef décorateur de plusieurs films de Béla Tarr, qui incarne successivement l'aubergiste machiavélique de *Damnation*, l'aubergiste bourru des *Harmonies Werckmeister* et l'aubergiste mélancolique de *L'Homme de Londres*.

L'exemple privilégié est, bien sûr, celui de Mihály Vig, le musicien crédité comme co-auteur des films de Béla Tarr pour les lancinantes mélodies qui anticipent la texture sensible et le rythme des séquences³. Il joue Irimias comme

un personnage venu d'ailleurs, comme l'exécution d'une musique intérieure, qui confère aux paroles menteuses de l'escroc la même tonalité rêveuse qu'aux vers de Petöfi récités par lui dans *Voyage sur la plaine hongroise* : c'est que rêver et mentir, comme boire et aimer, relèvent de la même musique ; ils appartiennent à une même modalité fondamentale de l'attente. C'est cette même constance des affects qu'apportent des acteurs qui transportent leur personnage de films en films, parfois au premier plan, parfois en figurants épisodiques : c'est le même rôle d'objet mélancolique du désir masculin que la même actrice Eva Almassy Albert incarne tout au long de *Sátántangó* et furtivement dans le restaurant de *L'Homme de Londres* où son renard retient le regard de celle qui joua naguère la petite Estike collée à la vitre derrière laquelle elle se trémoussait au son de l'accordéon. Dans ce même restaurant tenu par l'aubergiste de *Damnation* et des *Harmonies Werckmeister*, Alfred Jarai reprend la même faction ordinaire et se livre aux mêmes pitreries occasionnelles que dans le bar de *Sátántangó*. Le même acteur, Mihály Kormos, interprète le rôle d'annonceur du désastre sous la double figure de l'interprète et complice du « prince » des *Harmonies Werckmeister* et du prophète d'apocalypse du *Cheval de*

3 - Merci à Camille Rancière pour l'aide apportée à l'écoute de cette musique.

Turin. Et Erika Bok conserve, dans la constance des gestes de la fille du vieil Ohlsdorfer ou dans les désirs de luxe de la fille de Maloin, la mémoire incorporée de la petite idiote.

Un lieu exemplairement ordinaire où peuvent se rythmer l'attente de l'identique et l'espoir du changement, où la tentation offerte et le désastre annoncé forment la situation où les individus jouent leur dignité, telle est la formule à laquelle les films de Béla Tarr doivent inventer des variantes significatives. *L'Homme de Londres* exemplifie un des possibles de la formule : sa greffe sur une intrigue venue d'ailleurs. *Le Cheval de Turin* exemplifie le cas inverse : la formule réduite à ses éléments minimaux, le film après lequel il n'y a plus de raison d'en faire d'autres. Ce que le roman de Simenon offre à Béla Tarr, c'est un cas exemplaire de tentation : du haut de son poste d'aiguillage nocturne, l'employé Maloin assiste au passage en fraude d'une valise jetée du bateau puis à la bagarre des deux complices et à la chute de la valise dans l'eau du port. En la repêchant, il entre dans un engrenage qui en fait l'assassin malgré lui du voleur. De cette histoire, Béla Tarr a essentiellement retenu une situation, celle de l'homme seul dans sa tour de verre, l'homme dont le travail depuis vingt-cinq ans consiste, tous les soirs, à voir les passagers descendre du ferry et à actionner les manettes qui libèrent la voie du train : un homme façonné par la routine, isolé par son travail, humilié par sa

condition et auquel le spectacle entrant par la fenêtre offre la pure tentation du changement.

Aussi a-t-il soigneusement isolé le personnage du petit monde pittoresque de pêcheurs, de commerçants et d'habitues des bars qui entoure le héros de Simenon. Il a condensé les cafés et hôtels où se déploie l'action en un seul café-hôtel-restaurant où il a installé son accordéon, son billard et quelques membres de sa troupe habituelle de buveurs et de farceurs. Il a réduit l'histoire à quelques rapports et figures essentiels : il y a le foyer familial où la femme et la fille résument pour Maloin une condition d'humiliation ; il y a le voleur, Brown, transformé en ombre, vue sous les fenêtres de Maloin dans le cercle tracé par la lumière d'un réverbère, en figure mythologique sur le canot emprunté pour la recherche de la valise perdue, en auditeur silencieux de l'inspecteur anglais qui lui propose l'impunité en échange de la valise restituée, et en habitant invisible de la baraque de Maloin où son meurtre sera éliminé non seulement par l'image mais aussi par le son ; il y a enfin l'homme de la parole persuasive, l'inspecteur Morrison qui condense le travail des policiers et les entreprises de la famille des victimes du vol dans le roman en une seule figure : la figure de l'ordre qui sait faire tourner tout désordre à son avantage, en utilisant la rhétorique d'un Irimias qui aurait vieilli au service du capitaine de *Sátántangó* et des intrigues de Madame Eszter. Dans l'univers ainsi circonscrit, le

cinéaste a réduit Maloin à quelques attitudes fondamentales : le regard fixé sur l'objet de la tentation ou sur les menaces diverses ; le travail minutieux des mains qui sèchent les billets sur le poêle ; la routine du verre et de la partie d'échecs avec le patron du bistrot ; la fureur paroxystique de la voix qui hurle son humiliation dans les scènes de ménage ou dans la boucherie d'où il vient retirer sa fille Henriette qu'il ne supporte pas de voir agenouillée pour laver le sol ; le défi jeté à la misère dans cette boutique où il montre à Henriette qu'il peut lui payer un renard et faire d'elle quelqu'un qui peut se regarder avec orgueil dans un miroir : participation dérisoire à ce monde des « vainqueurs » pour accéder auquel l'incarnation précédente d'Henriette, Estike, n'avait qu'un chat mort sous le bras.

— Le cycle de l'agitation causée par la valise s'achève avec l'air abattu et la respiration haletante de Maloin sortant de la cabane où le meurtre qu'il n'avait pas voulu a eu lieu sans que nous ayons rien vu sinon les lattes de la porte et rien entendu, hors le bruit des vagues. Après quoi la valise réapparaîtra comme tirant Maloin à sa suite dans la salle de restaurant où Morrison orchestre sa stratégie dérisoire pour retrouver celui qui est déjà mort. En sortant de la cabane, Maloin aura renoncé à lutter contre son destin, à la manière des émeutiers reculant devant la victime trop offerte. Le personnage de Simenon allait alors vers la prison rédemptrice. Cette chance n'est pas offerte à celui de Béla

Tarr. L'ordre pervers incarné par Morrison est satisfait d'avoir retrouvé l'argent qui seul lui importe et tend à Maloin le sac de Judas, l'enveloppe contenant quelques billets à l'effigie de la reine. L'histoire empruntée à Simonon s'achève comme un roman de Krasznahorkai : par un retour au point de départ. Mais le film de Béla Tarr s'achève lui, autrement : par un infime travelling, remontant lentement, de quelques centimètres à peine, sur le visage indomptable de la veuve de Brown. Celle-ci déjà n'avait pas desserré ses lèvres lors du marché proposé par Morrison, aussi obstinée dans son mutisme que les quatre notes (*si-do-ré-mi*) que l'accordéon faisait tourner autour d'elle, et elle n'a regardé ici ni son ombre noire qui lui prodiguait des paroles de réconfort ni l'enveloppe blanche qu'il a posée sur son sac. Le film se dissout dans le blanc avec la figure ultime de celle qui n'aura, de tout le film, dit que deux mots, pour refuser un café : « Non, merci. » Pur emblème de la dignité maintenue, au prix de se tenir étrangère à tout marché, étrangère à la logique des histoires qui est toujours une logique de marchés et de mensonges.

L'Homme de Londres montre ainsi comment le système Tarr peut se greffer sur telle ou telle de ces innombrables fictions qui racontent des histoires de répétition temporairement interrompue et de promesse vouée à la déception. *Le Cheval de Turin* prend le parti inverse : ne plus greffer les situations sur aucune histoire ; identifier

situation et histoire selon le schéma le plus élémentaire : la succession de quelques journées de la vie d'un nombre de personnes réduit au plus petit multiple, deux individus, représentant eux-mêmes la plus grande multiplicité que ce nombre rend possible – deux sexes et deux générations – mais aussi deux lignes graphiques exemplaires : ligne droite de l'homme au profil émacié, à la barbe grise en pointe et au long corps dont la raideur est accentuée par un bras droit inerte, collé au corps ; courbe de la fille dont le visage est presque continuellement dérobé, dans la maison par les longs cheveux raides qui le couvrent, au dehors par la cape soulevée par le vent ; un temps du quotidien qui n'est interrompu par aucune promesse, confronté à une seule possibilité : le risque de ne plus même pouvoir répéter. Plus de salle de café où les attentes se croisent et les marchés se proposent. Seulement une maison perdue dans la campagne battue par le vent. Plus d'illusion, de marché, ni de mensonge : une simple question de survie, la seule possibilité de continuer le jour suivant à manger avec ses doigts un repas consistant en une pomme de terre bouillie. Cette affaire dépend d'un troisième personnage, le cheval.

Depuis *Damnation*, l'animal habite l'univers de Béla Tarr comme la figure où l'humain éprouve sa limite : chiens buvant dans les flaques avec lesquels Karrer finissait par aboyer ; vaches liquidées par la communauté, chevaux

échappés des abattoirs et chat martyrisé par Estike dans *Sátántangó*; baleine monstrueuse des *Harmonies Werckmeister* et jusqu'au renard entourant le cou d'Henriette. Pas de flaque ici où aucun chien puisse boire, pas de chat auquel on puisse se payer le luxe de donner du lait, pas de cirque qui passe par là, seulement un illuminé qui annonce la disparition de toute chose noble et un cortège de gitans attirés par l'eau du puits. Reste le cheval qui condense en lui plusieurs rôles : il est l'instrument de travail, le moyen de la survie pour le vieil Ohlsdorfer et pour sa fille. Il est aussi le cheval battu, l'animal martyr des humains, que Nietzsche embrassa dans les rues de Turin avant d'entrer dans la nuit de la folie. Mais il est aussi le symbole de l'existence du cocher infirme et de sa fille, un frère du chameau nietzschéen, l'être fait pour se charger de tous les fardeaux possibles. Trois temps s'articulent alors autour du rapport des trois acteurs du drame. Il y a le temps du déclin qui conduit le cheval vers une mort qui restera, comme celle de Brown, cachée derrière des planches mais dont nous aurons suivi, sur sa tête lasse et dans les gestes de la fille, la lente approche jusqu'à ce magnifique trio final où le père retire le licou avant que la fille referme la porte de l'écurie sur une lancinante pédale de *do* mineur. Ce temps de la fin, nous le voyons progresser inexorablement aussi pour les deux habitants de la maison avec le puits à sec et la lampe qui ne veut plus s'allumer.

Le deuxième temps est celui du changement, tenté le matin où le père et la fille chargent toutes leurs affaires sur une charrette à bras que la fille tirera, puisque le père est infirme et le cheval épuisé, en une image pour laquelle, peut-être, l'artiste né dans la Hongrie socialiste se sera souvenu des images emblématiques d'Helen Weigel tirant le chariot de *Mère Courage*. C'est un résumé visuel de *Sátántangó* que nous donne cette séquence où, comme postés derrière la même fenêtre près de laquelle le père et la fille se tiennent si souvent sur un tabouret, nous voyons de loin l'attelage comme une ombre fantomatique, disparaître lentement derrière l'arbre qui découpe l'horizon avant d'émerger à nouveau d'un point indistinct et de reprendre en sens inverse le chemin de crête qui le ramène vers la maison. Le troisième temps est celui de la répétition, celui de la faction derrière la fenêtre d'où, à travers la danse des feuilles mortes dans le vent, on regarde au loin l'arbre aux branches dépouillées. C'est, après le retour, le lent mouvement de la caméra qui s'approche, à travers le vent, la brume et les barreaux, de la fenêtre derrière laquelle on discerne le visage de la fille dont l'ovale encadré par les longs cheveux demeure impénétrable. Ce sera le lendemain matin, après l'adieu silencieux au cheval, la vitre d'abord opaque et le recul de la caméra qui nous découvrira le vent, les feuilles et l'arbre à l'horizon, puis le dos du vieillard dont nous ne pénétrons pas davantage la pensée.

C'est que la répétition elle-même se divise en deux, comme dans l'anti-Bible des Gitans que la fille épelle, son doigt sur les lignes : « Le matin deviendra nuit et la nuit prendra fin. » C'est bien le matin qui semble s'enfoncer dans la nuit dans le raccourci du sixième jour où la lumière s'est faite lentement sur le tableau du père et de la fille devant leur pomme de terre. « Il faut manger », dit le père, mais ses doigts se reposent à côté de l'assiette pendant que la fille reste immobile et muette, les cheveux rejetés en arrière découvrant un visage de cire. Et bientôt les visages à peine émergés du noir s'y fondront à nouveau. Mais la fin dans l'attente de laquelle les corps s'immobilisent et les visages se dissipent n'est pas le désastre final. C'est plutôt le temps du jugement, affronté par ces êtres maintenant immobiles mais dont les gestes acharnés et patients n'ont cessé, tout au long du film, de dessiner l'image d'un refus de s'abandonner à la seule fatalité du vent et de la misère. Les corps résignés qui s'effacent dans la nuit portent aussi en mémoire la constance des gestes par lesquels ils se sont employés chaque matin à préparer le matin à venir. Dans la nuit qui se fait sur le silence final des personnages, il y a encore la rage intacte du cinéaste contre ceux qui donnent aux hommes et aux chevaux une vie humiliée, ces « vainqueurs » qui, comme le dit le prophète nietzschéen du deuxième jour, ont dégradé tout ce qu'ils ont touché en le transformant en objet de possession, ceux aussi par qui

tout changement devient impossible parce qu'il a toujours déjà eu lieu et qu'ils se sont tout approprié jusqu'aux rêves et à l'immortalité.

Un dernier film, dit Béla Tarr. N'entendons pas par là le film de la fin des temps, la description d'un présent au-delà duquel il n'y a plus de futur à espérer. Plutôt le film en deçà duquel il n'est plus possible de régresser : celui qui ramène le schème de la répétition interrompue à ses éléments premiers et la lutte de tout être contre son destin à sa butée ultime et qui, du même coup, fait de tout autre film simplement un film de plus, une greffe de plus du même schéma sur une autre histoire. Avoir fait son dernier film, ce n'est pas forcément entrer dans le temps où il n'est plus possible de filmer. Le temps d'après, c'est plutôt celui où l'on sait qu'à chaque nouveau film se posera la même question : pourquoi faire un film de plus sur une histoire qui est, en son principe, toujours la même ? On pourrait suggérer que c'est parce que l'exploration des situations que cette histoire identique peut déterminer est aussi infinie que la constance avec laquelle les individus s'appliquent à la supporter. Le dernier matin est encore un matin d'avant et le dernier film est encore un film de plus. Le cercle fermé est toujours ouvert.