

Inter
Art actuel



Béla Tarr **De l'outrance à l'indigence**

Christine Palmiéri

Numéro 87, 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45864ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Palmiéri, C. (2004). Béla Tarr : de l'outrance à l'indigence. *Inter*, (87), 21–23.

Béla TARR : de l'outrance à l'indigence

Christine PALMIÉRI

Un homme nous fait dos. Il regarde par la fenêtre un défilé de bennes suspendues qui poursuivent interminablement leur route entre ciel et terre, entre noir et blanc. *Damnation* ou *Perdition*, selon les traductions, film de Béla TARR, commence par ce contre-jour lancinant qui dure plusieurs minutes. L'intérieur misérable, que nous devinons dans l'espace restreint par les limites de l'écran, et le paysage désolé qui s'étend dehors révèlent l'image d'un monde piégé dans son aliénation. La misère partout. Le dedans comme le dehors est déjà pourri, gâché. Reste le temps qui passe dans le mouvement des wagons, dans cette tête immobile qui noircit l'écran de sa nuque large.

Présentés dans plusieurs festivals, en Angleterre, à Budapest, à Cannes, à Montréal, à Toronto, à Chicago, plusieurs fois en nomination, les films de Béla TARR circulent en circuits fermés, ne trouvant aucun distributeur prêt à prendre le risque de les lancer dans le marché cinématographique international. Que cachent donc ces films, voués à l'ombre et à quelques initiés ou curieux ? Mais d'abord qui est Béla TARR pour ceux qui ne le connaissent pas ? L'homme, issu d'un milieu ouvrier, est né en 1955, en Hongrie. À l'âge de seize ans il commence à tourner des films documentaires ; en 1977 il tourne son premier long-métrage, *Le nid familial*, en quatre jours au sein du studio Béla Balasz. D'emblée il se distingue par une écriture singulière, il n'a alors que 22 ans. S'inscrivant dans l'un des courants de l'École de Budapest, dans ses premiers films, il travaille à partir d'une approche très documentée du sujet et fait jouer, la plupart du temps, des acteurs non professionnels. Il crée, en 1980 avec d'autres jeunes cinéastes hongrois indépendants (Gábor BODY, Feher GYÖRGI, András JELES, Pál ZOLNAY) les studios Társulás qui sont fermés par les autorités en 1985, accentuant les difficultés de Béla TARR à réaliser ses films. Depuis 1990, et après la sortie difficile de *Damnation* (son troisième long-métrage), il part en Allemagne et obtient une bourse pour enseigner à la Filmakademie de Berlin. Après sept ans d'absence des écrans, il réalise un projet qui a mis des années avant de voir le jour et livre un véritable chef-d'œuvre, *Satantango 1991-93*, film-fléuve de plus de sept heures, adapté du roman éponyme du romancier László KRASZNAHORKAI, fidèle compagnon de Béla TARR. Depuis 1996, il est membre de l'Académie européenne du film.

Sa production compte seulement sept grands métrages en vingt-cinq ans de carrière. La critique en fait souvent des rapprochements avec l'esthétique de SOKUROV ou de ANGELOPOULOS, le voit influencer par TARKOVSKY ; d'autres encore y voient des traces de WELLES ou de Michael SNOW. Bref, il est considéré par plusieurs comme l'un des plus importants réalisateurs de l'Europe de l'Est. Pourtant, malgré ses nombreux prix et rétrospectives internationales, TARR demeure inconnu du grand public. Il faut dire qu'il est difficile de situer son œuvre qui échappe aux catégories attendues. Son esthétique relève du film expérimental, son propos psycho-socio-politique du documentaire et son approche métaphysique de la fiction. Toutefois, TARR ne veut pas raconter d'histoires. À la question que *Libération* en 1987 lui avait posée : « Pourquoi filmez-vous ? », Béla TARR répondait : « Parce que je déteste les histoires, puisque les histoires font croire qu'il s'est passé quelque chose. Or il ne se passe rien : on fuit une situation pour une autre. De nos jours, il n'y a que des situations, toutes les histoires sont dépassées, elles sont devenues lieux communs, elles sont dissoutes en elles-mêmes. Il ne reste que le temps. La seule chose qui soit réelle, c'est probablement le temps. »

Démonologie de l'excès

C'est par le biais de figures phénoménales de l'excès et du vertige que j'appréhenderai cette œuvre. Car c'est d'un rapport à ce qui est en moins ou en trop dans les matières physique et psychique qu'il est question dans les pratiques contemporaines, qui questionnent et mettent en jeu un réel *déprésentifié* pour mieux faire voir ce qu'il occulte. Observons l'œuvre de Béla TARR, car c'est au cœur de l'articulation entre plasticité, narration et contenu que doit se situer la difficulté de catégoriser cette œuvre qui la maintient hors des circuits du cinéma d'auteur comme du cinéma expérimental. Commentons par le contenu pour comprendre de quoi il s'agit. Dès le générique d'*Almanach d'automne* de 1984, on peut lire cette citation de PUSHKIN : « Même si tu me tues je ne vois pas de traces/Le diable mène probablement le jeu/Tournoyant et tournoyant dans ses cercles. »

Démonologie flottante que révèlent les titres *Perdition*, *Damnation* et *Satantango* ; démonologie des rapports et des comportements humains qui comme dans *Almanach d'automne* ne sont plus dès lors que rapports d'argent et de pouvoir, de soignant à soigné, de propriétaire à locataire, de créancier à débiteur, de fort à faible où toute relation, même de haine, est définitivement brisée, mais où les coups les plus bas sont possibles. C'est l'incarnation de la solitude au sein de microcommunautés qui s'entredéchirent.

Démonologie dans le pouvoir mystérieux de la baleine monstrueuse dans *Les harmonies* de WERKMEISTER, réalisé en 2000, qui provoque le chaos, incite les habitants des petites villes, où elle est montrée comme bête de foire dans un cirque ambulante, à commettre des actions criminelles et violentes comme pénétrer dans un hôpital et battre sauvagement les malades sans raison.

Démonologie dans *Satantango* quand une petite fille torture perversement son chat et finit par l'empoisonner.

Démonologie dans ces danses effrénées des villageois qui valsent et tournent hystériquement dans des scènes répétitives sous les rythmes d'un accordéon aux notes stridentes qui faussent, nous enivrent jusqu'à l'impatience parfois pendant plus de dix minutes jusqu'à ce que les danseurs et les ivrognes s'écroulent et que les gens se noient autour d'eux dans un bar qui porte le nom Titanic.

Démonologie dans le flot abondant des pluies qui traînent les chiens errants et les gens des villes misérables dans la boue, dans les vents terrifiants qui emportent les protagonistes parmi des centaines de rebuts qui volent dans les rues sombres comme un seul et même tas d'immondices sous lequel croule le monde.

Démonologie outrancière d'une réalité sociale crue d'un monde indigent, d'un monde qui s'asphyxie au lendemain de la chute du régime socialiste.

Démonologie dans l'excès des comportements barbares qui ne peuvent s'imaginer que vécus au fond de la conscience.

« [...] je déteste les histoires, puisque les histoires font croire qu'il s'est passé quelque chose. Or il ne se passe rien : on fuit une situation pour une autre. De nos jours, il n'y a que des situations, toutes les histoires sont dépassées, elles sont devenues lieux communs, elles sont dissoutes en elles-mêmes. Il ne reste que le temps. La seule chose qui soit réelle, c'est probablement le temps. »

Dans ses trois derniers films, l'image est *outrancièrement* grise. Le gris d'une réalité que la caméra saisit sous tous ses angles dans l'exagération de longs plans-séquences, dans l'épuisante lenteur d'un temps qui semble éroder sous nos yeux toutes les surfaces de la misère, rasant les terrains vagues boueux, rampant sur l'épiderme squameux des visages burinés et cela n'est pas suffisant, les mêmes scènes se répétant *ad infinitum* jusqu'à ce que l'humidité transperce l'écran, nos yeux, nos os.

Béla TARR, *Satontango* 1991-93.



Excès perceptuel dans des images au formalisme clinique, au cadrage coupant au couteau des fragments de paysages dégoulinants ou d'intérieurs sordides ; excès perceptuel dans des angles de vue impossibles mais tellement réels qu'ils prennent du dessous comme du dessus les configurations d'un monde qui ne se voit humainement que de face.

Excès chorégraphique dans les relations topologico-dynamiques des protagonistes qui sillonnent l'espace de l'écran jusqu'à décider de la forme géométrique spatiale qu'adopte la mise en scène.

Excès dans la délectation de lents panoramiques qu'il semble rendre en hommage aux mouvements de Miklos JANCZO à qui on le compare souvent. Excès de lenteur qui mesure l'écoulement du temps en une récréation de la durée par le médium cinématographique.

Excès encore de l'indigence d'un temps où il ne se passe rien ou presque.

Excès de réalité provoqué par un travail démesuré sur le temps qui parfois se profile en temps réel, parfois plus long puisque des scènes qui se passent en une même durée réelle se trouvent représentées successivement et de façon répétitive. Ce procédé déréalise le temps cinématographique et le temps réel.

Excès de réalité dans le choix de comédiens non professionnels ou de vraies gens qui ne sont pas de mauvais comédiens comme il dit, d'où excès dans l'indigence d'« un faire » qui est celui de l'amateur, de l'apprenti, de l'inconnu.

Excès de réalité dans des images de pure fiction, captées dans des décors construits entièrement pour les besoins des films.

Ces excès de réalité déréalisent la réalité, ce qui fait que l'on n'est plus dans le réel documentaire ni dans la fiction.

Rythme et vertige

Ces films oscillent de l'outrance à l'indigence dans une rhétorique du réel et dans un équilibre qui ressemble à celui de la réalité, car cet excès qui est montré ne s'apparente en rien à celui des films de fiction à la violence abondante : l'excès est seulement ce petit plus qui glisse de nos pulsions humaines trop humaines. « Ce qui est passionnant, c'est ce qui se passe sous la table », dit-il. Voilà où l'excès de réalité réside, dans ce refoulé qui est montré de façon excessivement indigente par des petits gestes de petites gens ordinaires dans leur banal quotidien. Des films où il n'y a pas de héros ni de bons, seulement de petits méchants bourrus ; tout y est désespérément petit dans la grandeur photographique des images. Images déroutantes, d'une beauté cruelle, celle qui cerne parfaitement les formes de l'ombre et de la lumière jusqu'au vertige esthétique. En effet, le vertige est une impression par laquelle une personne croit que les objets environnants et elle-même sont animés d'un mouvement circulaire ou d'oscillations et qui peut s'accompagner de troubles de l'équilibre ou encore mais aussi d'exaltation et d'ivresse. Là réside la méthode de Béla TARR, dans ce vertige admirablement orchestré dans lequel nous plongeons ses films sans histoire, sans morale, sans modèle, sans fond sur lequel s'appuyer. MALDINEY dit : « Dans le vertige, ici est partout et il n'y a plus de là. [...] [N]ous ne sommes plus que l'angoisse, de plus en plus imminente, de n'avoir pas lieu¹. »

Rythme et vertige dans le processus même du montage cinématographique dans sa construction temporelle qui implique la mobilité dans une relation conflictuelle entre rationnel et irrationnel. Montage réalisé selon ces modalités mais avec des contrastes hybrides qui alternent entre des effets de chocs graphiques ou spatiaux et des effets de continuité par des longs plans-séquences qui créent un rythme inquiétant d'impatience dans un mouvement emportant, tourbillonnant. Le montage semble ainsi s'inscrire dans une esthétique conflictuelle, où tout concourt à créer un chaos, un vertige lumineux et sonore qu'accroissent les trémolos dépayés des musiques tziganes.

L'idée de chaos évoque plusieurs états psychiques dont les symptômes peuvent s'interpréter comme une impression de vertige. Le chaos signifie le vide et le désordre avant la création, mais aussi la confusion, le désordre grave et le bouleversement. Le chaos provoquerait l'impression d'un ébranlement de notre équilibre physique et cognitif, comme le vertige. L'histoire de l'art regorge de nombreux vertiges comme le vertige devant les mille gestes *spiraliens* de l'œuvre d'un POLLOCK, devant la fébrilité du trait de plomb fragmenté ou spiralé de Cy TWOMBLY, dans et devant les œuvres de James TURRELL, qui trompent notre perception et nous emportent dans la matière lumière. « Ce que TURRELL cherche à faire, dit Georges DIDI-HUBERMAN, revient peut-être à produire des lieux qui seraient l'expérience toujours inmaîtrisable d'un équilibre secret entre des abîmes symétriques. Entre cette perte de soi que provoque l'éveil et cette

Excès de réalité dans le choix de comédiens non professionnels ou de vraies gens qui ne sont pas de mauvais comédiens comme il dit, d'où excès dans l'indigence d'« un faire » qui est celui de l'amateur, de l'apprenti, de l'inconnu.

autre perte de soi que provoque le réveil, l'affairement aux choses mondaines². » Ce vertige peut être un danger réel puisqu'il produit certains effets comme le syndrome de STENDHAL ou le culte démesuré (en toute rationalité ou objectivité) voué à certaines œuvres. Vertige dans lequel BUCKHARDT et NIETZSCHE auraient sombré et que WARBURG décrit comme un gouffre. Au cœur de ce vertige, TARR synthétise l'approche formelle d'ANGELOPOULOS et de KUSTURICA, la lenteur et le calme du premier et la fureur et l'hystérie du second.

Ainsi l'approche sensible et réaliste de l'œuvre de Béla TARR semblerait la prédestiner à une réception très vaste, d'autant plus que depuis plusieurs années il nous apparaît y avoir un engouement pour les œuvres à caractère réaliste comme les autobiographies, les *reality show*, les émissions en direct, et pour des titres comme *Folie du réel*, *Obsession du réel*, etc. De quelle réalité s'agit-il ? Chez Béla TARR, le réel et la réalité ne semblent pas répondre au même registre. Le premier s'inscrit dans la sensation directe que font éprouver des situations inattendues, provocatrices ou sensationnelles ; la deuxième répond d'émotions éprouvées devant un événement déstabilisant.

Cette réalité que TARR met en scène n'accorde aucune place au sensationnalisme héroïque, à la sensualité et l'impudeur érotique, au glamour, aux beaux sentiments bon chic bon genre, au jeu éternel du bon et du méchant, aux couleurs esthétisantes. Au contraire, comme on l'a vu, elle s'affiche dans l'outrance et l'indigence de films à la narration non linéaire et sans fin qui laisse la misère en suspend. L'excès de réalité serait ainsi une embûche à la diffusion de certaines productions cinématographiques. Pourtant, dans les films de Béla TARR la magie s'opère justement dans cet excès de réalité qui « déréalise » le monde qu'il déploie sous nos yeux, nous plongeant ainsi dans une tension euphorique et *dysphorique* simultanément, éprouvant nos sensations et nos émotions dans un déséquilibre, sinon un vertige, qui nous fait dire : « C'est trop mais pas encore assez ! »

1 Henri MALDINEY, *L'art, l'éclair de l'être*, Éditions Comp'Act, Lyon. p. 148.

2 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, p. 63.



Béla TARR, *Domination*.

[...] elle s'affiche dans l'outrance et l'indigence de films à la narration non linéaire et sans fin qui laisse la misère en suspend. L'excès de réalité serait ainsi une embûche à la diffusion de certaines productions cinématographiques.