



HAL
open science

Espaces paradoxaux et dimension fantastique chez Béla Tarr

Emmanuel Plasseraud

► **To cite this version:**

Emmanuel Plasseraud. Espaces paradoxaux et dimension fantastique chez Béla Tarr. Delphine Gachet; Florence Plet-Nicolas; Natacha Vas Deyres. Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIXe-XXIe siècles, 1, , 2020, " Le Fil à retordre ". hal-02882528

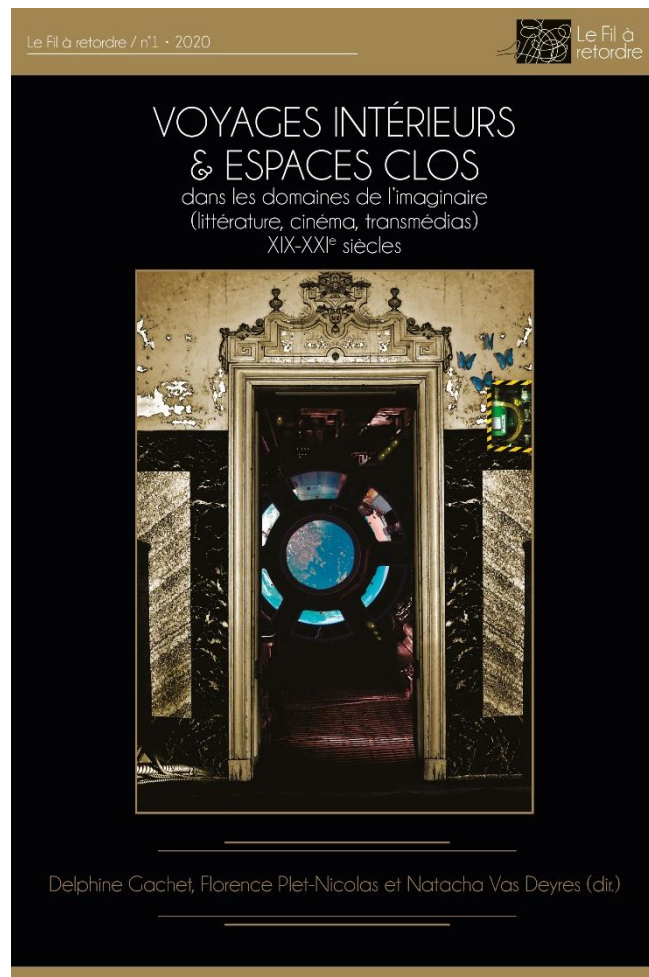
HAL Id: hal-02882528

<https://hal.science/hal-02882528>

Submitted on 2 Jul 2020

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

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



.Emmanuel Plasseraud.

Espaces paradoxaux et dimension fantastique chez Béla Tarr

dans Delphine Gachet, Florence Plet-Nicolas et Natacha Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire
(littérature, cinéma, transmédiâs), XIX^e-XXI^e siècles.

« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne,
mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières
[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838).

Espaces paradoxaux et dimension fantastique chez Béla Tarr

L'œuvre filmique de Béla Tarr semble pouvoir se diviser en deux, voire trois périodes. Ses premiers films, *Le Nid familial* (1979), *L'Outsider* (1981), *Rapports préfabriqués* (1982), réalisés du temps du « socialisme-goulasch », où la Hongrie était dirigée par János Kádár, sont des fictions qui s'inscrivent dans une problématique sociale. Béla Tarr appartenait alors à l'école de Budapest, qui se donnait pour objectif d'inscrire une visée documentaire dans le cadre fictionnel. Obéissant à ce principe, ses films, tournés dans des lieux réels, avec des acteurs amateurs, où les dialogues sont en partie improvisés, décrivent, pour les critiquer, les conditions de vie de la classe ouvrière, et notamment les problèmes de logement. La fin de cette période, qui pour certains commentateurs est un moment de transition formant en soi une nouvelle période, est constituée de deux films : une adaptation de *Macbeth* (1982), réalisée pour la télévision, et *Almanach d'automne* (1985), où Béla Tarr s'essaie à des expérimentations sur une utilisation anti-naturaliste de la couleur et de la forme du plan-séquence. De ces expérimentations, il ne retiendra que le plan-séquence dans sa période de maturité, qui commence avec *Damnation* (1988) et se prolonge, pour en rester aux long-métrages, avec *Le Tango de Satan* (1994), *Les Harmonies Werckmeister* (2000), *L'Homme de Londres* (2007), avant de s'achever, semble-t-il, avec *Le Cheval de Turin* (2011). Le plan-séquence devient un élément clé du style qu'il adopte alors, tandis que les couleurs disparaissent au profit d'images en noir et blanc savamment travaillées. Cette dernière période est la plus commentée, celle où Béla Tarr semble avoir « trouvé son style » – même si, pour András Kovacs, c'est un style qui emprunte de nombreux traits au cinéma d'art hongrois, et plus largement européen, tandis que l'importance de sa collaboration avec l'écrivain Laszlo Krasznahorkai n'est pas à négliger non plus¹. On dit souvent que cette période propose une vision désespérée de l'existence humaine, non plus ancrée dans le social mais métaphysique. Plus précisément, ses films présenteraient la fin de la métaphysique et le désenchantement spirituel qui la caractérise, sur laquelle plane la figure de Friedrich Nietzsche, philosophe annonciateur du nihilisme qui envahit le monde occidental, et que décrit à sa manière le cinéaste hongrois. Béla Tarr serait ainsi passé « de la colère au tourment », pour reprendre le titre d'un recueil dirigé par Corinne Maury et Sylvie

¹ András Balint Kovacs, « Un outsider au centre », dans C. Maury et S. Rollet (dir.), *Béla Tarr, de la colère au tourment*, Paris, Yellow Now, 2016.

Rollet², qui réunit notamment des textes de Jacques Rancière³, de l'historien du cinéma hongrois András Balint Kovacs, et de quelques-uns des principaux commentateurs de l'œuvre du cinéaste accessibles en France.

Nous nous proposons d'ajouter à cette description périodique et à ces analyses qui se recourent sur le passage de la perspective socio-documentaire à la perspective esthétique-métaphysique, un aspect qui a été moins perçu, sauf par Jacques Rancière à propos des *Harmonies Werckmeister*⁴ : il nous semble pourtant jeter une lumière significative sur l'œuvre de Béla Tarr et ce qu'elle contient de « fantastique ». Béla Tarr, cinéaste « fantastique » ? Le fantastique dont il est question ne semble certes pas pouvoir correspondre à celui du « genre fantastique », si l'on définit celui-ci par le recours systématique et articulé dans un cadre narratif à certains stéréotypes (vampires, maisons hantées, confusion entre réel et imaginaire, passage de la vie à la mort, etc.), par l'effet de peur, d'angoisse ou d'inquiétude produit sur le public, et par la réception des films par le public qui légitimerait ce classement générique. Béla Tarr s'est souvent vanté de ne pas raconter d'histoires, mais seulement de donner à voir des situations. Il ne cherche pas à effrayer les spectateurs ou à leur faire douter de la réalité de ce qu'ils voient – le recours au noir-et-blanc dans la période de maturité a pour fonction explicite d'exclure « d'emblée la possibilité qu'un spectateur ait l'illusion qu'il s'agit là de la réalité⁵ », selon ses propres mots. Le public de toute façon ne classe pas ses films comme étant « fantastiques ». Il convient donc plutôt de se tourner vers une définition plus diffuse, telle celle proposée par Jean-Louis Leutrat, d'un fantastique qui serait propre au cinéma, du fait qu'il est un art essentiellement « mélancolique », concerné par l'apparaître et le disparaître⁶. Le passage du temps, l'érosion, la ruine et la mort, mais aussi le surgissement impromptu de personnages mystérieux qui produisent cataclysmes et révélations, font partie des figures récurrentes des films de la période de maturité de Béla Tarr. Apparitions et disparitions y sont donc inscrites, tandis que le sentiment mélancolique y est prédominant. Mais il y a plus encore. Non seulement, parsemés çà et là, certains stéréotypes du « genre fantastique » apparaissent tout de même : des événements surnaturels, la présence du mal, l'omniprésence de l'ombre, quelques personnages

² *Ibid.*, note 1.

³ Auteur également d'une monographie : J. Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.

⁴ Rancière s'appuie sur une déclaration de Béla Tarr, selon laquelle son film est un beau conte de fée romantique, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 56-57.

⁵ « Tout lieu a un visage », entretien avec Béla Tarr par C. Maury et O. Zuchuat, *Béla Tarr, de la colère au tourment*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ J.-L. Leutrat, *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.

traditionnels du genre (sorcières, magiciens, ressuscités, loup-garou, etc.). D'autre part, un thème central parcourt l'œuvre entière du cinéaste, expliquant pourquoi Béla Tarr estime qu'il n'y a pas à opposer périodes socio-documentariste et esthétique-métaphysique, car il ne fait qu'explorer ce thème de plus en plus en profondeur. « Du premier film au dernier, résume Jacques Rancière, c'est toujours l'histoire d'une promesse déçue, d'un voyage avec retour au point de départ⁷ ». Or, l'impossibilité de quitter un lieu est aussi l'un des grands thèmes fondateurs du fantastique en littérature, puisqu'il apparaît dès l'origine du genre, dans le cadre du roman noir de la fin du XVIII^e siècle.

Dans *Les Châteaux de la subversion*⁸, Annie Le Brun a recensé les nombreux châteaux, manoirs, couvents, prisons, hôpitaux qui parsèment ces romans noirs, du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764) au *Melmoth* de Charles Robert Maturin (1820). Les héroïnes – ce sont souvent des femmes – y sont cloîtrées, échafaudant pour s'échapper des plans qui n'aboutissent pas, aux prises avec des représentants du Mal qui les retiennent prisonnières dans une pénombre qui envahit un monde que pourtant on voulait à l'époque promis aux lumières de la raison. Qu'ont de commun ces lieux clos, reclus, avec ceux que parcourent les personnages des films de Béla Tarr ? Les images qui viennent immédiatement en tête – en provenance de sa période de maturité la plus caractéristique – sont plutôt de vastes étendues désertes, balayées par le vent et la pluie. Des chemins longent des champs à perte de vue, traversant la plaine du Danube qui s'étend uniformément vers le ciel, sans aucune anfractuosité, parfois sans même un talus pour boucher l'horizon. Il semble donc à première vue assez vain de vouloir y repérer de quoi rapprocher ces films des récits, littéraires ou filmiques, qui enferment les personnages dans des lieux sans échappatoire, châteaux entourés de précipices, manoirs perdus au fond de forêts touffues, couvents qui se révèlent être des prisons pour leur pensionnaires, hôpitaux ou asiles labyrinthiques, etc. Pourtant, paradoxalement, il faut bien que ces étendues soient les lieux les plus clos qui soient pour que toute tentative de leur échapper soit condamnée à l'échec. Les terrains miniers de *Damnation*, les champs du *Tango de Satan*, la place publique des *Harmonies Werckmeister*, le port de *L'Homme de Londres*, la colline du *Cheval de Turin*, sont en effet remplis d'espoirs de fuite déçus. Les hommes qui les habitent rêvent de les quitter, mais ce rêve s'englué dans un processus répétitif entropique qui marque toutes les activités humaines, des déambulations alcooliques de bars en bars de *Damnation* aux scènes de danse qui s'étirent en finissant par épuiser les danseurs du *Tango de Satan*, jusqu'aux activités qui se répètent en

⁷ J. Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, op. cit., p. 10.

⁸ A. Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.

s'amenuisant dans le *Cheval de Turin*. Le premier plan de *Damnation*, celui qui ouvre donc la période de maturité de Bela Tarr, en est l'illustration parfaite, implant figural de la structure d'ensemble du film qui montre Karrer observant le va-et-vient des bennes. Rêvant d'ailleurs, il croira pouvoir se débarrasser du mari de son amante en l'envoyant à l'étranger pour une affaire louche, mais il assistera impuissant à son retour, ce qui ruinera tous ses projets.

Pourtant, Béla Tarr sait décrire des espaces clos, et cela depuis ses premiers films. C'est pourquoi, comme il est vain de distinguer deux périodes relativement au thème du départ impossible, si l'on considère le traitement des lieux, il convient d'envisager *Damnation* et les films suivants au regard des œuvres antérieures pour comprendre de quelle manière le cinéaste a pu en venir à l'appréciation selon laquelle paradoxalement, les espaces les plus ouverts sont aussi les plus carcéraux. Dans un premier temps, en effet, les films de Béla Tarr se déroulent dans des lieux qui, sans être clos, sont du moins étouffants, trop exigus, et qui plus est, associés à l'expérience d'un départ impossible. C'est le cas de l'appartement communautaire du *Nid familial*, le premier long-métrage du cinéaste, qui raconte la cohabitation difficile d'une jeune femme avec ses beaux-parents dans l'appartement qu'elle est obligée de partager avec eux. Son mari revient de l'armée volage et alcoolique, mais c'est elle pourtant qui est accusée par son beau-père de mettre en péril le ménage. Trop exigü, l'appartement est l'enjeu des querelles du jeune couple, et les tentatives de la femme pour y échapper en faisant l'acquisition d'un autre appartement sont réduites à néant par la lourdeur administrative de la planification étatique des logements. L'exiguïté du logement se retrouve dans *Rapports préfabriqués*, où le couple dort sur un lit pliant qu'on fait et défait chaque soir et chaque matin. Cette vie privée, d'enfermement et de frustration, caractérise la condition ouvrière dans la Hongrie des années 1980. Béla Tarr, par une narration en *flash-back* débutant par une scène de rupture, montre comment cette situation est responsable de l'échec du couple et de la volonté de fuite du mari. À cet égard, comme dans *Le Nid familial*, Tarr est sensible à la situation plus précaire encore des femmes, qui sont condamnées à la réclusion sociale par le fait d'être femmes et mères, n'ayant même pas la possibilité de fuir. Toutefois, le destin des hommes, même quand ils semblent se situer en marge de cette société carcérale, demeure celui d'individus qui ne peuvent échapper à ce monde, malgré leur désir de liberté. C'est ce que montre *L'Outsider*, qui suit un violoniste décrit comme un marginal tout en inscrivant sa trajectoire dans une succession de lieux qui l'enferment : appartement, hôpital ou usine où il travaille, salles des fêtes où il joue. Avec ce film, il devient clair que la possibilité de fuite est structurellement condamnée par

l'aménagement topographique mis en place par le régime communiste, malgré la relative liberté dont bénéficiaient les Hongrois par rapport à leurs voisins du bloc de l'est.

Au début des années 1980, l'œuvre de Béla Tarr passe par une phase de transition, avec deux films empreints de recherches formelles : *Macbeth* et *L'Almanach d'automne*, qui ont en commun de reposer sur des huis clos où se joue toute l'intrigue. « L'appartement spacieux d'*Almanach d'automne*, écrit Corinne Maury, se transforme alors en un dédale psychique où se meuvent désirs, pulsions et manigances de toutes sortes⁹ ». Dans ce film, en effet, du fait notamment du traitement expressionniste et artificiel des éclairages, l'espace intérieur de l'appartement devient une représentation des conflits psychologiques et des rapports de force entre les personnages, mettant en exergue la cruauté des relations humaines à la manière de Rainer W. Fassbinder, dont Béla Tarr s'inspire alors. Toutefois, cette projection de l'intériorité psychique sur un espace extérieur s'accompagne alors d'une restriction de l'extériorité (le monde) à un espace intérieur (l'appartement). Il faudra attendre les films suivants pour que la projection de l'intériorité investisse l'espace dans son ensemble, non plus seulement à la manière du huis clos psychologique d'*Almanach d'automne*, mais sous la forme propre à Béla Tarr du huis clos cosmique qu'il met en place à partir de *Damnation*.

Après les espaces clos qui enferment les corps de l'univers socialiste, et les espaces clos qui traduisent les conflits psychologiques, la période de maturité parvient à une synthèse en inscrivant dans les espaces ouverts où se meuvent les corps la clôture spirituelle qui caractérise, selon Béla Tarr, en conformité avec la vision du monde de Krasznahorkai, l'existence humaine. « L'inhabitabilité des intérieurs exigus qui forçaient la cohabitation s'est "simplement" portée vers le dehors, orientant le malaise de l'être-au-monde vers une problématique ontologique que traduit désormais le rapport au paysage et aux terres infertiles¹⁰ », écrit Estelle Bayon, pour décrire cette évolution. Mais cette problématique ontologique se colore aussi, plus ou moins selon les films, d'une dimension fantastique, liée au paradoxe spatial propre au cinéma de Béla Tarr : c'est de sa situation existentielle dans un cosmos infini qu'il a vidé de ses dieux, c'est de sa condition terrestre que l'homme ne peut s'échapper, malgré tous les déplacements qu'il pourrait faire sur la surface de la planète, de la transhumance à la danse. Il n'a aucun moyen de s'élever vers un ciel de toute façon résolument opaque et bouché ; il est condamné à piétiner ou à observer ceux qui piétinent, sauf quelques utopistes qui rêvent au retour des harmonies

⁹ C. Maury, « De l'habitat d'état à l'errance damnée », dans *Béla Tarr, de la colère au tourment*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ E. Bayon, « Un désastre écologique », dans *Béla Tarr, de la colère au tourment*, *op. cit.*, p. 47.

cosmiques ou musicales et attendent de faux prophètes, comme Valuska et le musicien des *Harmonies Werckmeister*. Une malédiction pèse donc sur son destin, malédiction ontologique mais qui se traduit par la présence du Mal au cœur de la vie humaine. Nous retrouvons là quelques motifs fondamentaux du genre fantastique : l'espace dont on ne peut s'enfuir, le retrait des dieux et la présence du Mal.

Damnation propose sur ce thème une première version résolument pessimiste, dans la mesure où personne ne semble pouvoir échapper à cette destinée misérable, ni Karrer, qui convoite la chanteuse, ni celle-ci, ni l'amant de celle-ci. Karrer, l'anti-héros, avatar du dernier homme nietzschéen, est montré dès le début du film de dos, en ombre se découpant devant sa fenêtre, selon une situation que l'on retrouve souvent dans les films de Béla Tarr, qui traduit la coupure fondamentale entre l'homme et le monde, sa protection contre un monde chaotique hostile de pluie, de boue et de vent, par le biais de moyens de représentation, pour reprendre une terminologie schopenhaurienne. Puis, alors qu'on aperçoit pour la première fois son visage dans le reflet d'un miroir, tandis qu'il se rase, un lent mouvement de caméra le plonge dans une zone noire qui l'envahit, comme l'envahiront les sentiments et attitudes négatives qui jalonnent son parcours : mensonge, trahison, jalousie, déception, délation, déshumanisation. La couleur noire possède la connotation maléfique que le genre fantastique lui attribuait déjà, repérée par Annie Le Brun à propos du roman gothique des années 1760-1820. Elle se prolonge dans le film par l'utilisation d'un noir et blanc très contrasté dans les scènes d'intérieur, et d'une brume persistante dans les scènes extérieures, qui transforme les corps qui s'éloignent en silhouettes fantomatiques. Cette coloration fantastique ressurgit avec plus d'évidence encore lors de la scène finale où Karrer, ayant franchi tous les stades de la tentation maléfique, aboie avec les chiens errants. La présence des animaux dans les films de Béla Tarr a souvent été notée. Ici, elle rapproche Karrer d'un des personnages fétiches du genre fantastique, le loup-garou, errant désormais solitaire dans les terrains vagues abandonnés par les hommes, manière de traduire le processus de déshumanisation que sa haine a provoqué, et sa transformation en monstre. Mais le loup-garou n'est pas le seul personnage typique du genre fantastique que le film convoque. La femme du vestiaire du bar Titanik compare la chanteuse à une sorcière, prévenant Karrer qu'elle provoquera sa ruine comme celle de tous les hommes qu'elle rencontre, ce que semble confirmer la scène où elle quitte son amant pour partir du bal avec un autre homme. Cette femme du vestiaire est d'ailleurs elle-même un être dont l'existence n'est pas assurée. Apparaissant à trois reprises, elle tient à Karrer des discours, dont une citation de l'Apocalypse,

qui interrompent l'action comme si elle incarnait ses pensées, ou comme si elle était pour lui une sorte d'ange gardien.

Le titre même du film suivant de Béla Tarr, *Le Tango de Satan*, affiche sa parenté avec le genre fantastique. Satan en est, en effet, sous ses différentes formes, un personnage essentiel, en tant qu'à travers lui s'incarne l'existence du mal. L'Humanité décrite dans le film, réduite pour l'essentiel aux habitants d'un kolkhoze, est dessinée avec la même absence de concession que dans *Damnation*. Hommes et femmes sont cupides, menteurs, égoïstes, cruels, y compris Estiké, la fillette simple d'esprit, présentée lors de son oraison funèbre comme une incarnation de l'innocence, mais qu'on a vu torturer un chat avant de le tuer. Comme les personnages de *Damnation*, ils vivent sous un ciel bas et lourd, dans une région pluvieuse, dont ils espèrent partir. Ils le feront, mais dans des conditions catastrophiques pour eux, après avoir été dupés par le faux prophète Irimias et son compère Pétrina. Tandis que *Damnation* décrivait le mal inhérent à la nature humaine, *Le Tango de Satan* ajoute, avec ces deux personnages, et surtout Irimias, une dimension surnaturelle, proprement satanique, à son existence : ils déclenchent des phénomènes surnaturels inexplicables (des rafales de vent, des sons de cloches que personne ne devrait entendre et de la fumée accompagnent leur arrivée), semblant amener avec eux l'apocalypse. Ils sont dits « ressuscités d'entre les morts », tels des fantômes, même si l'on apprend par la suite que l'annonce de leur mort était un mensonge. L'un des habitants du Kolkhoze, Futaki, estime qu'Irimias est un « magicien » qui peut tout arranger. On dit souvent de Béla Tarr qu'il est un cinéaste matérialiste. Il est certainement un cinéaste des éléments matériels, mais une dimension spirituelle inquiétante, une forme de présence de l'au-delà, devant laquelle même Irimias s'agenouille, apparaît, avec les nappes de brume qui flottent devant les ruines où Estiké s'est suicidée. La nappe sonore qui accompagne la séquence renforce ce trouble, avant qu'Irimias se rassure en réduisant sa vision à un vulgaire brouillard. La présence de ruines renvoie, quant à elle, à la tradition gothique. Outre ce lieu, deux autres endroits dévastés apparaissent dans le film : le manoir où Irimias envoie les villageois, qui découvrent alors qu'il n'est qu'une ruine, et la chapelle où un fou qui sonne le glas répète que les Turcs arrivent – incarnation historique du Mal dans cette région de l'Europe. L'arrivée au crépuscule vers le manoir, dont la silhouette noire se découpe en haut de l'image sur un ciel gris sombre, tandis que la terre plongée dans la pénombre occupe la partie basse de l'image, offre une image saisissante de ce monde spatialement ouvert mais qui en fait est clos. Le film lui-même d'ailleurs se referme puisque le texte initial en voix *off* est dit en conclusion par le docteur resté dans le kolkhoze, alors qu'il s'enferme chez lui en clouant des planches de bois

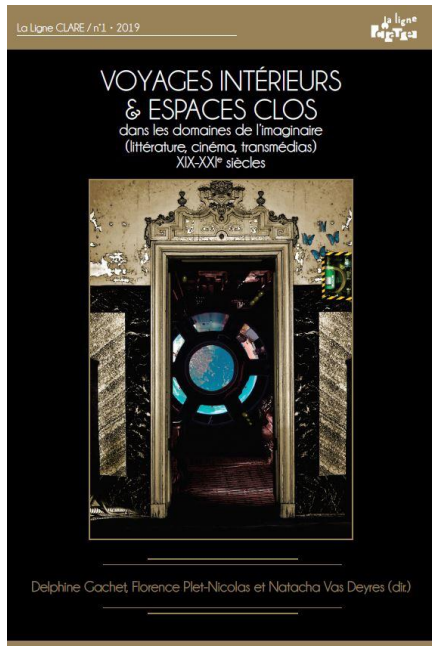
sur sa fenêtre, jusqu'à faire le noir complet. Accompagné de certains de ses animaux fétiches, le hibou, animal des ténèbres, et des araignées qui tissent les toiles qui emprisonnent les hommes, Satan semble donc avoir triomphé, se jouant des hommes en exploitant leur bassesse, plongeant le monde dans une nuit sans fin.

Le Tango de Satan est sans doute l'apogée du fantastique propre à Béla Tarr. Toutefois, le film suivant, *Les Harmonies Werckmeister*, conserve de cette dimension la mystérieuse arrivée d'un cirque maléfique, comprenant une baleine décrite comme monstrueuse – le monstre appartient au fantastique en tant qu'il menace les tentatives de répartition rationnelle du réel – et un Prince, dont on ne verra jamais que l'ombre. Ce Prince – un monstre lui-même puisqu'il est accablé d'une malformation – est le sujet de nombreux ragots qui lui confèrent une aura surnaturelle. Comme Irimias, il aurait le don de faire sonner des cloches qui ne fonctionnent plus, ce qui fait de lui, à l'époque de la mort de Dieu, un nouveau prophète. Inexplicablement, son passage déclenche épidémies, violences, disparitions, vague de froid, etc. Il apporte donc le Mal, cherchant à provoquer la ruine pour qu'advienne un renouveau, sans que l'on puisse être sûr qu'il possède les dons qu'on lui prête – le directeur du cirque n'y croit d'ailleurs pas. Le cirque apparaît d'abord par l'ombre qui se projette sur les murs des maisons de la ville. Il transforme aussi les hommes en ombres, quand le peuple, mû par l'arrivée du Prince, déclenche une émeute qui n'aboutit qu'à dénuder encore plus les plus pauvres au lieu de dépouiller les riches. Ce sont alors leurs ombres qui refluent de l'hôpital qu'ils ont saccagé vers la ville. La révolution s'achève par une répression orchestrée par les riches, la police et l'armée. Ceux qui s'en sont approchés, fasciné par la baleine et le Prince, comme Valuska, qui rêvait à l'harmonie cosmique, ne peuvent que constater l'échec des hommes à imiter cette harmonie. L'ordre humain ne peut être que celui qu'imposent riches et militaires. Valuska tente de fuir ce monde, mais se fait encercler par un hélicoptère – le cercle étant la principale figure de la mise en scène du film, inscrite dès le premier plan dans la danse des clients du bar et dans le mouvement de caméra circulaire qui les entoure. Le dernier plan du film le montre devenu fou, enfermé dans un asile.

Si *L'Homme de Londres*, adaptation d'un roman de Simenon, est plus à rapprocher du genre policier que fantastique, le dernier film de Béla Tarr, *Le Cheval de Turin*, s'achève en revanche sur une ultime scène qui laisse les spectateurs sur une touche fantastique, puisqu'un événement surnaturel se produit : la lumière provenant de l'extérieur disparaît. Ce qui pourrait être une éclipse se prolonge, si bien que l'homme et sa fille tentent d'allumer des lumières.

Mais inexplicablement, la lampe à huile ne prend pas. Lors du dernier plan du film, ils se retrouvent donc dans la pénombre, à manger des pommes de terre crues, avant que le noir emplisse peu à peu l'écran, semblant triompher pour toujours. Dans ce film, Béla Tarr a resserré les éléments de ses films antérieurs à l'extrême : la répétition entropique qui caractérise l'existence, où tout se dégrade, de la santé du cheval à la bouteille de *Palinka* qui se vide, la fenêtre qui sépare l'homme et le monde, la tempête chaotique qui règne à l'extérieur, l'impossibilité pour l'homme de fuir sa condition (le départ avorté) et l'apparition de prophètes de l'apocalypse et de « magiciens » (les tziganes qui vident le puits). La maison n'est pas un espace clos, car sans cesse, le vent menace de s'y engouffrer, et que les personnages vont-et-viennent entre l'intérieur et l'extérieur, que ce soit en direction du puits où de l'étable. Mais le fait qu'en dehors du premier plan, l'espace soit restreint à cette maison et à ce qui l'entoure, sans que l'on puisse apercevoir ce qui se trouve au-delà de la colline, traduit bien qu'il est impossible de s'échapper de cet endroit. La fuite de l'homme et de sa fille au-delà de la colline n'est jamais montrée de leur point de vue, mais de l'intérieur de la maison, comme si elle les observait et attendait leur retour. On ne saura jamais ce qui les a empêchés d'aller plus loin, si ce n'est l'horrible tempête qui les oblige à rebrousser chemin, la désolation infernale qui, mettant en échec les tentatives humaines de la surmonter, réduit l'existence à une forme de survie, où tout espoir, comme toute lumière, finissent par disparaître, et où le mal peut désormais régner en maître sur la vie des derniers hommes.

Emmanuel Plasseraud
Université Bordeaux Montaigne
MICA, EA 4426



Pour citer :

Emmanuel Plasseraud, « Espaces paradoxaux et dimension fantastique chez Béla Tarr », dans D. Gachet, F. Plet-Nicolas et N. Vas Deyres (dir.), *Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles*, « Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne, mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières

[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838)

Bibliographie

Le Brun A., *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1982.

Leutrat J-L., *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.

Maury C. et S. Rollet (dir.), *Béla Tarr, de la colère au tourment*, Paris, Yellow Now, 2016.

Rancière J., *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.

Le Fil à
retordre

