



HAL
open science

Béla Tarr, l'invention de la couleur, une poétique du coloris

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Béla Tarr, l'invention de la couleur, une poétique du coloris. *Débordements*, 2015, <http://www.debordements.fr/spip.php?article401>. halshs-01190585

HAL Id: halshs-01190585

<https://shs.hal.science/halshs-01190585v1>

Submitted on 1 Sep 2015

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.

Béla Tarr, l'invention de la couleur, une poétique du coloris

Avec le noir et blanc, Béla Tarr rejette l'opposition convenue qu'évoque Yannick Mouren dans son livre *La couleur au cinéma*, entre « l'image-trace (associée à la photo, au noir et blanc, au documentaire, au réalisme, à l'objectivité) » et « l'image-construction (associée aux couleurs, à la peinture, à l'expressivité, à l'esthétisme, à la subjectivité) »¹. Une analyse plastique et une approche poétique des films *Damnation*, *Les Harmonies Werckmeister* et *Le Cheval de Turin* nous invitent à rapporter le fonctionnement du noir et blanc au principe de « l'image-construction », et plus précisément à l'exercice d'une « pensée couleur ».

Une « pensée couleur » du noir et blanc

Les films en noir et blanc sont généralement « regardés » comme des films non colorés. La distinction, manifeste au niveau technique, devient problématique sur le plan esthétique. Une recherche d'expressivité et d'opacité de l'image (attribuée au travail de la couleur) peut se conjuguer avec une marque de réalisme ou s'associer à la quête d'une transparence mimétique (référéées au noir et blanc)². Et le découpage au niveau des champs référentiels, avec la photographie pour le noir et blanc et la peinture pour la couleur, ne tient plus, à partir du moment où d'autres formes d'expression artistique sont impliquées, telles que la gravure et le dessin.

Les films en noir et blanc organisées autour de développements plastiques dialectiques (des tensions par exemple entre le clair et le sombre, entre le net et le flou ou entre le réflexif et l'intensif, dont nous relèverons les traits dans les films de Béla Tarr) traduisent une « pensée couleur » ou relèvent d'une « intuition du chromatique » (l'expression est empruntée à Jacques Aumont³). Aumont précise encore que « le cinéma n'a jamais ignoré la couleur : toujours il s'est posé des problèmes de couleur, toujours il a été en couleurs. Couleur actuelle, couleur virtuelle : cela n'est pas pareil, sans doute, et il n'est pas au même de deviner la couleur qui se cache sous le gris ou dans le gris, et de voir la couleur telle qu'elle est posée sur l'image. (...) Il s'agirait donc finalement, à propos du cinéma, de se demander, non pas quand il a été saisi par la couleur, mais quand la couleur y est présente : sous quel mode, à quelles conditions existentielles, sous quel aspect, relevant de quelle définition ou de quelle intuition du chromatique. Non pas tant une question d'être, donc (...), mais bien une question d'agir et une question d'existence. Quand y a-t-il couleur dans le film ?⁴ »

La « couleur virtuelle » est une couleur en puissance dans le gris. Dans les films de Béla Tarr, quelque chose émerge et s'actualise sur le plan de la perception, suivant le jeu des

¹ « Tout se passe comme si, au cinéma, le noir, le blanc, le gris, n'avaient jamais été perçus comme absence de couleurs, mais comme traductions, représentations immédiatement décodées de la couleur des choses » (Yannick Mouren, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 24).

² Plusieurs théoriciens du cinéma ont précisé ces champs référentiels, à partir de ce même découpage : Jean-Louis Leutrat, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes », *La Couleur au cinéma, ibid.*, p. 25-29 ; Jessie Martin, *Le Cinéma en couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 114. Différentes voies de référence sont évoquées par Nelson Goodman sous les termes de « représentation », « expression », « citation » ou « exemplification » dans le texte « quand y a-t-il art ? », reproduit dans Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 79-95. La dialectique entre transparence et opacité se trouve ainsi reconsidérée, brouillée par ce que libèrent en toute autonomie les signes plastiques ou enrichie par ce que portent les régimes plastiques des images.

³ Jacques Aumont, « Des couleurs à la couleur », *La couleur en cinéma*, dir. Jacques Aumont, Milan, Gabriele Mazzotta, 1995, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

articulations, engagé à partir de ce qui se formule (des gris, des clairs et des sombres, noués aux modelés et pris dans les « amortis » ou les ressorts du plan-séquence), en lien avec cette « intuition chromatique », et dont la singularité est sans doute à rechercher du côté d'une poétique du coloris.

Une poétique du coloris

Béla Tarr convoque une « pensée couleur » qui donne la possibilité, avec la puissance du coloris, non pas d'imiter, dans le sens d'une saisie maîtrisée et raisonnée, mais d'approcher de manière sensible « la couleur des choses »⁵. C'est par exemple ce qu'il réalise dans la première scène de *Damnation*, en nous livrant au travers d'une fenêtre les marques grises d'un horizon piqué, grésillant de textures fines, un milieu éthéré où « s'abiment » suivant une perspective en pointillés les nacelles suspendues de la mine. Le plan suivant débute par une vue rapprochée, plein cadre, sur le milieu de textures d'un pan de mur. Les stries serrées plus ou moins régulières qui tapissent l'image excitent l'œil. Ces altérations signent un moment d'esquisse cinématographique, qui renvoie aux sources du cinéma, et nous invite par là-même à renouveler avec cet exercice du voir l'expérience poétique. Nous pensons précisément au film *Blinkity Blank* de Norman McLaren, réalisé en 1955, qui ouvre le jeu entre le *blank* et le *blink*. Comme l'écrit Hervé Joubert-Laurencin, « chaque incision sur le *blank* (le vide, le vierge, le profond, le silence...) est un *blink* (clignement d'yeux, clignotement, battement des paupières, rayon...) et chaque *blink*, produit immédiat d'un geste graphique répondant à une impulsion intermittente du corps, s'imprime à la projection, via l'écran noir (*blank*) sur le corps des spectateurs, trouant l'obscurité de la salle »⁶. Ce plan de *Damnation* établit la transition, entre la première scène qui réduit l'homme à une silhouette noire prise dans un contre-jour puissant, et le plan suivant qui le met en pleine lumière (scène de rasage, en plan serré). De la grisaille ambiante, puis de la « muraille de peinture » jusqu'au grain de la peau brouillé par la mousse du savon, c'est le registre poétique du coloris qui est valorisé. Les altérations et les instabilités en constituent les principaux motifs.

Ces images en plan-séquence de Béla Tarr explorent une opacité qui réfère aux deux pratiques de la peinture et de la gravure, réunies sous la problématique générale du coloris, telle que le XVII^e siècle l'a développée, en rapportant le coloris au plaisir et à la tromperie, au plaisir de l'œil et au fard. Le projet consistait alors à « maquiller » le dessin et à feindre en usant de l'artifice du coloris, afin d'accomplir plus généralement « la rencontre de l'esthétique et du plaisir », suivant un propos de Jacqueline Lichtenstein⁷. La philosophe et historienne de l'art trouve un écho de cette relation entre couleur et artifice dans la gravure. Au tout début de son livre *La couleur éloquente*, elle précise que « la gravure du XVII^e siècle a ceci d'intéressant qu'elle veut faire de la couleur avec du noir et blanc ». Elle produit « par les pouvoirs du burin un équivalent oratoire propre à rendre l'éloquence du coloris »⁸.

Cette question du coloris a été abordée dans le champ cinématographique par Jacques Aumont, dans des textes relatifs à la « couleur écran », à propos d'une étude des films peints

⁵ Suivant les propos de Jacqueline Lichtenstein, l'attention portée au coloris passe par une valorisation de « ce qui bouge, ce qui est instable, trop fin ou trop délicat, tout ce monde du divers et de la qualité sur lequel la main n'a pas de prise et qui échappe par là même à la maîtrise du dessin » (Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 181).

⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 54.

⁷ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, op. cit., p. 186 et p. 181.

⁸ *Ibid.*, p. 4.

de Stan Brakhage en 1997, et plus récemment dans son livre *Le montreur d'ombre*, où il évoque une remarque de Jerry Lewis à propos de l'un de ses films : « En un certain sens, il n'y a jamais eu de film en noir et blanc. Ce sont toujours des nuances de gris. Le plus près que je me sois approché du véritable noir et blanc est lorsque j'ai filmé, en couleur, le décor noir et blanc du *Tombeur de ces dames* ». Et Aumont d'ajouter : « Mais ce jeu du noir et du blanc en faisait, justement, des couleurs. Or en cinéma (comme, avant lui, dans certaines techniques de gravure, et bien sûr en photographie), noir et blanc ne désigne pas la coprésence du noir et du blanc, mais une teinte grise, avec toutes les valeurs⁹. » Les images de Béla Tarr se comprennent comme des manifestations du coloris, suivant une double référence, une référence au modèle du coloris en peinture, le clair-obscur notamment, et une référence aux modèles de la gravure, en citation eux-mêmes du coloris pictural.

Le modèle du coloris dans la référence au modèle pictural était déjà présent et particulièrement soutenu dans le film *Almanach d'automne* (1984), le dernier film en couleurs réalisé par Béla Tarr. Les créations suivantes en noir et blanc (*Damnation* en 1988, *Sátántangó* en 1994, *Les Harmonies Weckmeister* en 2000, *L'Homme de Londres* en 2007 et *Le Cheval de Turin* en 2011) intègrent, quant à elles, le double jeu de référence, à la peinture et à la gravure. Et c'est peut-être par le traitement tout à fait singulier de la couleur (notamment du bleu et du rouge) dans *Almanach d'automne* que Béla Tarr parvient à modéliser l'exercice du coloris dans le plan-séquence. La combinaison du bleu et du rouge suivant le motif de la tresse ou suivant une structuration spatiale en « masse plastique » constituerait alors un schème du clair-obscur¹⁰.

Une esthétique baroque

Dans l'essai qu'il a consacré aux films en couleurs de Béla Tarr et à propos précisément de *Almanach d'automne*, Jacques Rancière réfère l'articulation entre les propositions spatiales et les gammes de couleurs développées par le cinéaste à une esthétique baroque. Les couleurs sont qualifiées de « couleurs irréalistes » ou de « couleurs de l'artifice ». Il ajoute que dans les films en noir et blanc, postérieurs à *Almanach d'automne*, Béla Tarr renonce à ces procédés baroques, en inventant « une gamme de gris suffisamment riche pour rendre inutiles les usages antinaturalistes de la couleur » et en exploitant « les ressources temporelles du plan-séquence et du mouvement lent¹¹ ». Le cinéaste nous semble renouer cependant avec les pratiques baroques du XVII^e siècle. Il exploite les potentialités chromatiques du gris, en articulation avec le régime enveloppant du plan-séquence (parce que la couleur est toujours spatialisée dans ses films). Ainsi, les gris ne se comprennent pas comme des valeurs de gris, référées aux deux polarités du noir et du blanc, mais comme des modèles, portés par les épreuves plastiques du plan-séquence. Ils sont rationalisés par le jeu des paramètres du clair et de l'obscur, coordonnés à des variables d'intensité (la lumière, l'éclat, le reflet) et, sur le plan spatial, à des structures de vertige (forme nuageuse, dispositif d'enveloppement). Ils offrent ainsi une diversité de notes de couleurs. Ce sont des motifs de gris cotonneux, métallique, grésillant ou crépitant, de gris tamisé, charbonneux ou sourd.

L'intensité est vive dans *Le Cheval de Turin*, dès la toute première image. Un plan rapproché en contre-plongée ouvre la scène sur un cheval en plein effort, la tête en balance, l'éclat des yeux à peine perceptible sous les œillères, soumis aux pressions du mors et de la bride, aux tensions de la chaîne et du bras de la charrette. Le plan « glisse » jusqu'à l'homme

⁹ Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012, p. 73.

¹⁰ Le peintre Paul Klee en a proposé une démonstration, dans les années 1920.

¹¹ Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, éditions Capricci, 2011, p. 27-29.

qui le conduit, le corps plié, le bras tendu, et poursuit ensuite avec des travellings compensés et des mouvements de caméra plus ou moins heurtés qui les mettent à l'unisson. Il nous livre alors le tableau de l'homme et de son cheval aux prises avec des éléments déchaînés, les cheveux et la crinière ébouriffés, le fouet lâche sous les bourrasques de vent et les nuages de poussières. Sur le plan sonore, le souffle du cheval et le bruit du vent, le martèlement de ses sabots et le crissement des roues de la charrette ne se font pas entendre. Ils sont évoqués par la musique lancinante et les points de son stridents qui ponctuent le plan-séquence. Cet espace sonore envahissant et entêtant couvre le plan dans toute sa durée (il constitue le matériau sonore du plan-séquence).

Des contrastes plastiques soutenus et des changements d'états chromatiques, tout au long de ce premier et long plan-séquence, traduisent les épreuves avec le milieu. Des gros-plans sur les masses noires et presque informes du cheval et du fermier, sous l'effet d'un contre-jour très marqué, alternent avec les vues d'ensemble sur la robe blanche de l'animal, avec le visage gris de l'homme et le bois clair de la charrette sous la lumière. La couleur du cheval ne se fixe pas ; elle dépend des variations lumineuses et des mouvements de caméra (qui prennent la forme d'une « coulée hachée », dans le sens d'une fluidité contrariée, marquée par des rythmes heurtés). Le paysage lui-même adopte différents traits, suivant les régimes d'intensité climatique. Un milieu saturé de masses presque informes et un arrière-plan d'arbres graphique laissent place à un premier plan d'herbes et de taillis homogène de textures, lorsque la brume enveloppante succède à un environnement terreux et sec.

Le clair-obscur règle cette première séquence, en orientant et en croisant les regards vers un territoire de l'intime où se tendent les corps de l'homme et de son cheval, et où se noue une relation de proximité au milieu environnant, et vers un paysage de l'errance où se diluent et se redistribuent sans cesse les repères.

Dans *Damnation*, *Les Harmonies Werckmeister* et *Le Cheval de Turin*, ces dessins baroques accompagnent le destin des hommes. Dans *Le Cheval de Turin*, ces motifs concernent tout autant les silhouettes en clair-obscur, les mouvements du corps et les traits tirés des protagonistes, que les espaces en pli, les lignes enveloppantes et les milieux de textures de leurs territoires de proximité. Ils témoignent d'une relation problématique à l'espace.

C'est tout l'enjeu des premiers plans des *Harmonies Werckmeister* dans lesquels se met en mouvement un groupe d'hommes, sur le motif de volutes baroques, suivant le modèle d'une constellation (Janos Valushka improvise une « représentation » chorégraphique avec des clients avinés, dans un bar de la ville) ; ou dans plusieurs autres plans du même film qui exposent en masses informes des grappes humaines sur la place (engagées dans les rassemblements et les manifestations sur la place du marché) ou qui cernent des défilés grouillants d'hommes et de femmes (dans les scènes de rues).

C'est aussi l'enjeu dans *Le Cheval de Turin*, avec les expériences territoriales du fermier et de sa fille, qui se déroulent dans des espaces marqués par l'enracinement. Le site environnant apparaît comme un espace hostile de landes désertiques (uniformément clair, vide et tout entier enveloppé par le bruit du vent), un espace à l'horizon bouché, borné par des chemins de terre et par une ligne de crête. C'est un espace dont on ne s'échappe pas, un espace marqué par l'enracinement progressif, jusqu'à l'enlèvement (lorsque le puits se tarit et l'atmosphère s'assèche) et qui resserre sur les lieux clos de la ferme, plongés dans le clair-obscur (la pièce commune et l'étable). Jusqu'à l'épuisement de tous les êtres vivants, du cheval et des habitants.

L'enracinement recoupe différentes attitudes corporelles, comprises comme des expériences singulières du lieu, une station prolongée (de nombreuses scènes d'intérieur du *Cheval de Turin* présentent le fermier figé, dans une posture assise, au bord de son lit, sur une

chaise devant la fenêtre et à table), un déplacement dirigé dans le rond de la salle de café (dans les premiers plans des *Harmonies Werckmeister*), une marche d'approche dans une ruelle jusqu'à un point d'arrêt au coude d'un mur (dans plusieurs scènes de *Damnation*)¹².

Des lieux de couleurs

Le plan-séquence implique dans le développement spatial qui le caractérise un processus de territorialisation. Nous l'avons déjà identifié avec les formes d'enracinement. Le plan-séquence tient ici à un art de la construction plutôt qu'à un travail de composition, la fonction de cadrage demeurant elle-même dynamique, au point de nouer entre elles, dans toute la durée du plan, les deux opérations de cadrer et de décadrer.

Béla Tarr, dans ces films en noir et blanc, suivant le propos couleur qu'ils délivrent, donne une matière et une couleur aux différents lieux, aux lieux d'habitation, de séjour, de passage ou de traversée. Cela n'est rendu possible que parce que les lieux n'existent pas en dehors de ce qui les constitue, qu'il s'agisse des lieux d'intimité ou des espaces extérieurs. Parce que les films ne donnent pas à reconnaître précisément les sites de tournage, et parce que la plasticité du plan-séquence qui est ici en exercice ne traduit pas un mode d'exploration du site, mais plutôt de construction d'un lieu. *Les Harmonies Werckmeister* réunissent des fragments d'Hongrie, de Roumanie et d'Ukraine. Une plaine hongroise sert de décor au *Cheval de Turin*. Les territoires sources demeurent indéterminés. Ces lieux construits ne réfèrent également à aucune typologie spatiale, paysagère, architecturale, urbaine ou environnementale. Ils échappent à toute codification. Béla Tarr instruit ainsi avec ses propres codes les identités locales. La plasticité chromatique y contribue de manière essentielle, et participe à l'invention de lieux de couleurs spécifiques.

Ce qui est en jeu encore dans ces territoires d'invention, c'est la fonction même d'habiter. Dans le corpus de films analysés, les lieux construits sont toujours des lieux habités. Et le motif couleur fait le lien. Dans *Le Cheval de Turin*, le noir épais et charbonneux des coins reculés de la salle et de l'étable, où se figent dans des plans de fin (et de faim) l'homme et le cheval, communique la noirceur (ce n'est pas l'encre de la mélancolie, mais le trait de la tragédie). A suivre « pas à pas » le fermier du *Cheval de Turin* dans la pièce commune, ou Janos dans le « ventre » du camion où s'expose la baleine, dans *Les Harmonies Werckmeister*, les couleurs, au-delà de toute emprise symbolique, c'est-à-dire rapportées aux fond matériologique qui leur donne source, traduisent ces différents lieux de vie. Dans les scènes intérieures, le fermier est engagé dans des rituels du quotidien, entre le blanc mat d'un drap de lit ou d'un sous-vêtement de corps et le noir ambiant, ancré à un milieu de terre, sans éclat, où tout revient à la poussière. Janos se trouve en butée contre les parois d'un camion de foire, aux prises avec un corps étranger hors échelle et accroché par l'œil de la baleine, où se conjuguent des notes luisantes et poisseuses de blanc réfléchissant et de noir profond.

Dans ces films en noir et blanc de Béla Tarr, le lieu de couleur est donc identifié par les relations tendues entre les corps et les espaces environnants, suivant un régime immersif auquel, suivant des notes de clair-obscur, d'opacités blanches ou noires, ou de grisailles homogènes, sont soumis les habitants. Il instruit ainsi le registre poétique du coloris, où, pour citer Guy Lecerf, « il s'agit alors de doubler le réel, de le masquer ou de le feindre, de le modeler sans jamais le saisir ». L'expérience à laquelle est livré le spectateur tient à « un réel qui fuit, qui échappe mais qui, simultanément met en appétit pour que, en définitive, se répète

¹² En contrepoint aux figures de l'enracinement, la marche erratique dans des espaces sans fin, aux horizons dynamiques, caractérise un motif du déplacement. *Sátántangó* et *L'Homme de Londres* en offre plusieurs expressions.

toujours la même tragédie, celle du désir qui invite à la fiction et la fiction qui stimule le désir » (Lecerf¹³).

Enfin, c'est à partir des identités locales que prennent forme de proche en proche, suivant les dynamiques du plan-séquence, les espaces. Les lieux de couleurs et les milieux de couleurs se coordonnent, s'harmonisent ou se heurtent suivant les combinaisons chromatiques.

Dans le premier plan du *Cheval de Turin*, la robe luisante du cheval prend son éclat dans un milieu blanchâtre, saturé d'humidité, puis se ternit lorsque le paysage devient subitement sec (le milieu lui-même est soumis à des changements d'états). Lors de la visite d'un voisin aux fermiers, s'échangent des verres poisseux sur le même registre chromatique d'opacités blanches que les murs. Des gris blancs cristallins ou diaphanes colorent les espaces instables des premiers plans de *Damnation*. Ils articulent autour d'un même système de suspension visuelle, le grain fin d'une étendue terreuse et les plis d'une échappée lointaine. Dans *Les Harmonies Werckmeister*, sur la place centrale de la petite ville dans le brouillard du petit matin, des clairs-obscur soutenus colorent les mains noueuses, les visages et les foules grouillantes, sombres et presque informes.

L'enchaînement ou la combinaison de différents motifs chromatiques dans un même plan-séquence permet d'accroître la tension dramatique, en soulignant un régime d'instabilités aux niveaux spatial et formel. C'est ce que l'on rencontre dans les échappées noires de la ferme du *Cheval de Turin*, lorsque la caméra glisse du foyer de braises vers des espaces retranchés où s'oblitérent les perspectives, ou lorsqu'elle passe du drap du lit à la masse sombre et informe du manteau sur le dos courbé de l'homme immobile devant la fenêtre, à contre-jour, ou lorsqu'elle se fixe sur la femme en silhouette blanche, spectrale. On en trouve une expression dans *Les Harmonies Werckmeister*, dans le très beau plan qui présente d'abord Janos et Mr. Eszter en conversation dans une rue aux perspectives plurielles, nouées autour d'un « moelleux » baroque en clair-obscur. Leur séparation s'effectue en marche lente, jusqu'au fil de la ligne d'horizon que les silhouettes grises, fantomatiques dans un milieu devenu diaphane, accrochent, au moyen de légères ponctuations, alignées et bordées par les deux autres foyers d'esquisse d'une porte d'habitation close et d'un tronc d'arbre tortueux. Le premier plan-séquence de *Damnation* en constitue le symétrique. Un paysage de l'errance dénué de point fixe, rapporté à quelques masses informes et à des lignes de fuite, homogène de grisaille blanchâtre, croise dans la longueur du plan-séquence l'opacité d'une fenêtre et les notes d'intimité d'une figure humaine en contre-jour.

Les relations entre le lieu et le milieu sont particulièrement vives lorsqu'un dispositif de sur-encadrement opère, lorsque les architectures se déploient en abyme par exemple, comme on peut l'observer dans la scène de saccage de l'hôpital dans *Les Harmonies Werckmeister*. Le dispositif implique généralement les corps ; ce qui a pour effet, suivant les cas, d'accentuer le tourment ou de renforcer l'étreinte. Dans la séquence de l'hôpital, des gros plans sur des visages creusés de rides, sur des bras armés et des corps tendus, soulignés de vifs contrastes de noir et de blanc, se heurtent aux vues d'ensemble sur les couloirs, les salles en enfilade et les espaces segmentés du milieu uniformément blanc de l'hôpital où nichent des corps impotents ou désarticulés. Dans une scène de *Damnation*, un dispositif à claire-voie assure la transition entre l'univers de grisaille blanchâtre du site minier et l'intérieur modelé

¹³ Guy Lecerf, *Le coloris comme expérience poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 142.

en clair-obscur où s'étendent les corps (au modelé « caravagesque ») d'un homme et d'une femme.

Les relations sont tout aussi fortes lorsqu'un motif de liaison s'insinue dans la scène (suivant un rythme généralement lent, qui traduit le caractère inexorable de ce qui se joue), rapporté à un élément architectural (l'arête d'un mur, une fenêtre, un coin de table). Dans le film *Damnation*, la fenêtre assure la transition, du milieu homogène de textures grises du paysage minier jusqu'aux pièces d'architecture travaillées en clair-obscur, du grésillement régulier des bennes sur le câble du téléphérique à la respiration ou au souffle des personnages. Dans les scènes d'amour entre Karrer et la chanteuse, il ne reste du paysage gris blanc, une fois concentré sur les scènes d'intérieur, qu'une signature marginale sur le coin d'une vitre.

Les derniers plans de ces films de Béla Tarr privent les hommes de parole. Qu'il s'agisse d'un territoire hostile (*Damnation*) ou d'un lieu familier (*Le Cheval de Turin*, *Les Harmonies Werckmeister*), ils sont voués à l'immobilité, incapables de se mouvoir, ou engagés dans une marche sans espoir. Les films se concluent sur ces destins, soutenus par des notes de couleurs symboliquement fortes.

La noirceur gagne en intensité dans le dernier plan de *Damnation* qui expose des images de sites désolés (un no man's land, un territoire abandonné, une décharge ou un champ de ruines ?), au plus près des matières du sol et des marques chaotiques du lieu. Où s'opère une ultime et lente transformation des lieux de couleurs. Des gris moyens et ternes laissent place au noir. Ces motifs de couleurs donnent la marque ultime du film, qui fait de Karrer, abandonné à lui-même et livré au chaos, un homme privé de parole, un homme condamné à aboyer avec les chiens, dont le noir mat et profond dans la toute dernière image ne porte même pas l'écho.

Le film *Les Harmonies Werckmeister* se termine sur un long plan-séquence de la baleine échouée sur la place de ville, le camion de foire éventré, au centre d'un monde de débris de toutes sortes, déserté par les hommes, absorbé dans la grisaille du brouillard matinal. La caméra filme ensuite Mr. Eszter, de dos, en plan rapproché, engagé dans une marche lente vers les deux carcasses du camion et de la baleine. Une torsion (un déplacement de caméra) opère ensuite, en restaurant le clair-obscur, qui nous livre les profils de Mr. Eszter et de la baleine, pour un ultime face à face, où se croisent le regard absent de l'homme et l'œil figé, vitreux, de l'animal. La grisaille reprend le dessus lorsque l'homme s'éloigne, face à la caméra, en tournant le dos à la baleine.

Dans le dernier plan du *Cheval de Turin*, le clair-obscur s'estompe et laisse place à des opacités noires. Les corps et ce qui les environne se sédimentent dans un noir charbonneux, qui porte et concentre la noirceur, en faisant de celle-ci tout à la fois le motif d'une torpeur continue et le témoin, non pas du renoncement ou de la résignation mais plutôt d'une sérénité, comme le précise lui-même Béla Tarr¹⁴ dans un entretien. Parce que la sérénité restaure un sentiment d'éternité qui prolonge l'engourdissement. Nous sommes touchés par ce qui se fige et par ce qui imprègne cet instant qui dure. Tout est dit, et en même temps quelque chose demeure en suspens. Dans la toute dernière image, en plan fixe, les mots/maux du quotidien tentent de s'insinuer encore. Le fermier et sa fille sont réunis à la table de ferme une nouvelle fois, une dernière fois peut-être, chacun d'eux replié en lui-même, investi dans une gestuelle presque animale de l'épluchage de leur pomme de terre crue. Cette image concentre les gestes en mémoire et porte les gestes du présent. Elle communique dans cette pause prolongée, focalisée sur le geste répété de l'homme et sur le geste retenu de la femme en contrepoint, tout

¹⁴ Béla Tarr récuse le terme de « résignation ». Il précise que « ce désespoir pourrait être à l'origine de quelque chose de meilleur » (Laurent Aknin, « Entretien avec Béla Tarr », *L'Avant-Scène Cinéma*, N°588, décembre 2011, p. 5).

ce que les mains ont touché, gratté ou caressé ; du texturé du drap de lit, des croûtes de pomme de terre, de la patine du bois jusqu'au cuir du cheval. Le souffle est impuissant à raviver les braises, et la vie ne tient plus qu'à un geste. Mais la place reste chaude, en donnant à reconnaître dans cet espace réduit à un plan de table et modelé par un clair-obscur crépusculaire, un monde familier qui se retourne sur lui-même.

Patrick Barrès

Professeur arts appliqués, arts plastiques

Directeur LARA-SEPPIA (Laboratoire de Recherche en Audiovisuel – Savoirs, Praxis et Poïétiques en Art)

Université Toulouse – Jean Jaurès

patrick.barres@univ-tlse2.fr