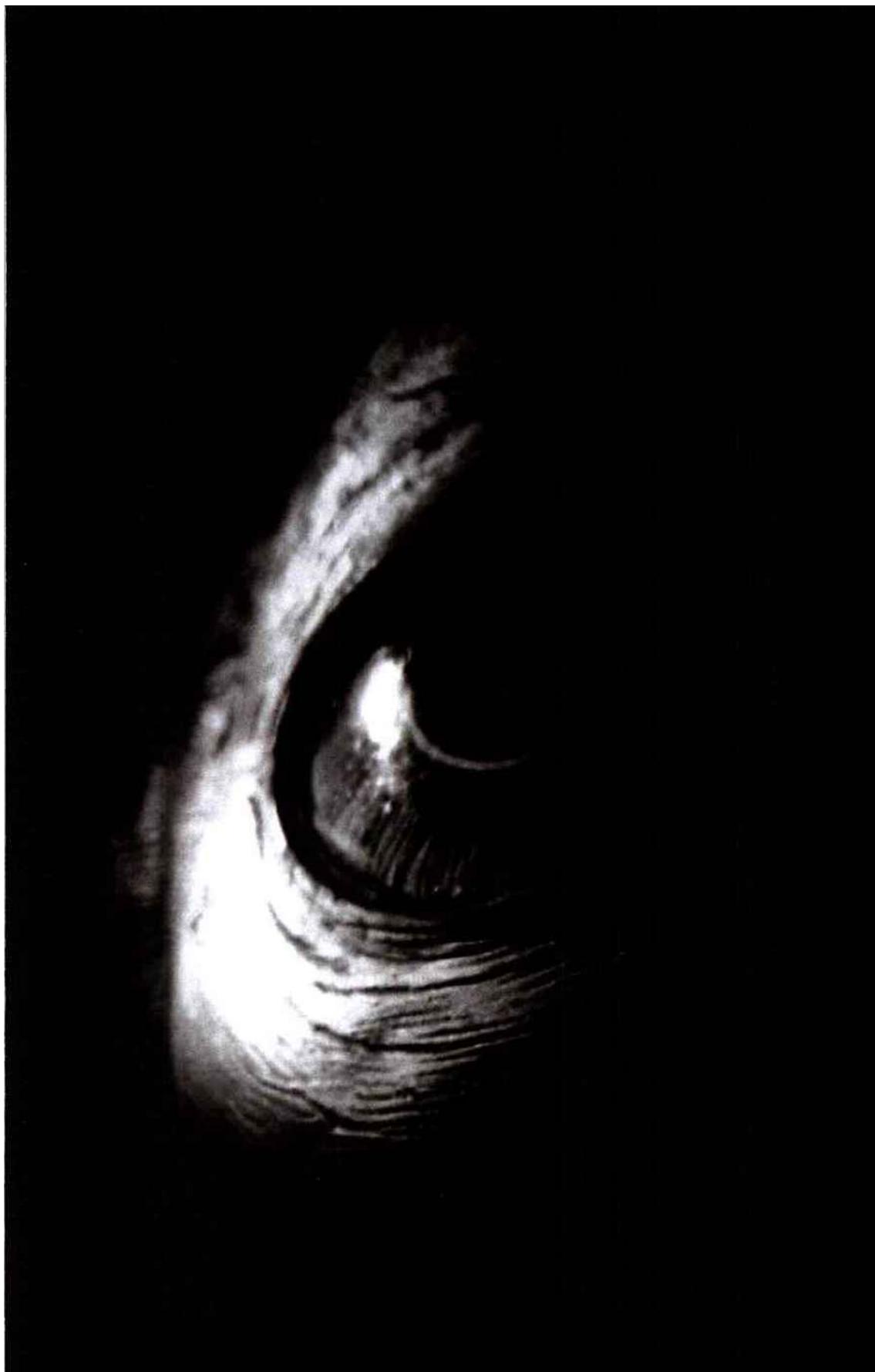


LES HARMONIES WERCKMEISTER 4. Entretien avec Béla Tarr, par Laurent Aknin. 8. Un conte politique, par Estelle Bayon. 11. *Les Harmonies Werckmeister* et *L'Homme de Londres* : esthétique de l'adaptation, par Antony Fiant. 14. Comment fonctionnent les plans-séquences dans *Les Harmonies Werckmeister* ?, par Jean-Marie Samocki. 17. Revue de presse. 18. Béla Tarr, l'humanité perdue, par Raphaëlle Pireyre. 22. À propos de *Cheval de Turin*, par Laurent Aknin. 24. Filmographie de Béla Tarr. 25. La belle histoire du cinéma hongrois, par Yoana Pavlova. 28. La fiche technique du film. 30. Découpage intégral rédigé par Sylvain Angiboust et dialogues français.





Entretien avec Béla Tarr

*Les Harmonies
Werckmeister (2000).*

La rétrospective qui vous est consacrée au Centre Georges Pompidou est intitulée : « Béla Tarr, l'alchimiste ». Considérez-vous que ce terme vous corresponde ?

Béla Tarr : Ce n'est certainement pas mon idée. On m'a déjà attribué de nombreux qualificatifs et de nombreux noms, mais jamais encore celui d'alchimiste. C'est vraiment la première fois ! Mais je suis habitué à des qualificatifs bien plus graves que ça...

Je posais cette question, car l'alchimiste travaille la matière, mais ce mot introduit nécessairement une idée de mysticisme qui est assez étrangère à votre travail...

B. T. : Vous avez tout à fait raison ! Mais il y a peut-être, quand même, quelque chose à voir, dans la mesure où un alchimiste produit quelque chose à partir de quelque chose d'autre. Un cinéaste fait un peu de même. Il prend la réalité comme matière première, la travaille, et, à la fin, ça doit devenir un film. Ensuite, savoir si ce film vaut de l'or... ? C'est le temps qui en décidera ! Si un film est regardable vingt ans plus tard, alors c'est qu'il était fait dans une matière noble.

“Un cinéaste prend la réalité comme matière première, la travaille, et, à la fin ça doit devenir un film.”

En parlant de matière préexistante : vous faites partie de cette sorte de cinéastes « démiurges »...

B. T. : ... ou « monstres », aussi ! Comme je le disais, on m'a attribué beaucoup de qualificatifs !

Ou bien, si vous préférez, vous êtes considéré comme un archétype de l'auteur complet. Pourtant, comme d'autres, de Stanley Kubrick à Tarkovski, vous vous basez sur des œuvres littéraires préexistantes : László Krasznahorkai, bien sûr, mais aussi Shakespeare ou Simenon. Pourquoi devez-vous passer par une œuvre littéraire préexistante ?

B. T. : Effectivement, j'aime bien trouver quelque chose qui puisse me servir de matière de base. Cela m'inspire, en quelque sorte, de rencontrer une pensée déjà bien rédigée. Sur ce plan, la littérature est un très bon moyen pour présenter des idées sous une forme adéquate. Mais je peux aussi être inspiré par la musique, par les arts plastiques ou l'architecture, ou encore par d'autres éléments que je rencontre ici ou là... Bien sûr, cela doit toujours être confronté à la réalité quotidienne. C'est cela qu'il faut chercher pour trouver la base d'une nouvelle création... Mais au demeurant, il faut savoir et comprendre une chose quand on prend une matière littéraire : c'est que la littérature n'est pas transformable directement en film. Celui qui pense qu'elle sera simplement « adaptée » au cinéma, et que c'est ainsi une voie aisément praticable, se trompe. Il ne comprend pas vraiment la transformation de ce langage qu'est la littérature, vers le cinéma qui est un autre langage. La différence fondamentale est en fait que la littérature est une langue propre, le cinéma un langage. Il y a donc une toute autre grammaire, un autre vocabulaire, d'autres conditions d'expressions.

Par exemple, quand nous faisons *Sátántango* (mais c'était aussi le cas pour *Les Harmonies Werckmeister*), László Krasznahorkai parlait clairement de l'Alföld, la grande plaine hongroise, qui est le sujet de son roman. C'est un très beau roman qui nous a vraiment touchés. Mais nous avons bien conscience que nous ne pouvions pas adapter directement ce roman. Nous devons nous rendre nous-mêmes dans l'Alföld, pour connaître et expérimenter la même réalité, afin de trouver la forme adéquate à donner à cette matière, par le langage du cinéma. C'est seulement après que nous pouvions revenir au roman, reprendre le propos original, les douze chapitres, etc. Nous avons donc conservé les chapitres, mais pour y parvenir, nous devons préalablement posséder la même réalité.

Précisément, vous avez créé en quelque sorte vos propres règles, votre propre grammaire. Par exemple, vous êtes célèbre pour vos plans de longue durée. Mais vous vous privez aussi d'autres figures : vous ne faites jamais de champ/contrechamp. Du coup, il y a toujours une continuité spatiale dans vos films, alors que d'ordinaire le spectateur est obligé de reconstituer l'espace. Est-ce aussi en raison de ce travail sur la réalité que vous plongez le spectateur dans un espace total ?

B. T. : Eh bien, c'est intéressant ce que vous dites. Si on examine les choses de plus près, on constate cependant que les plans-séquences sont constitués d'une série de petites prises. D'abord un plan de près, ensuite nous ouvrons, puis nous refermons, et tout cela a un rythme.

C'est une autre forme de montage.

B. T. : Oui, forcément, mais nous faisons ce montage dans la caméra. Et ainsi, il est possible d'y inclure une autre dimension, celle du temps et de l'espace. Notre vie elle-même se déroule dans le temps et l'espace. Si nous nous limitons à observer la succession du temps, et des événements, nous ne ferions que du « story telling ». Nous ne saurions pas parvenir à faire sentir simultanément et le temps, et l'espace. Il faut aussi voir que ces longs plans-séquences ont une tension particulière, et dans ces plans, les comédiens ont une autre sorte de présence. C'est toute cette combinaison d'éléments qui justifie ce type de technique de travail.

“Sans tension, il n'y a pas de scène, et donc il n'y a pas de film.”

Cette notion de tension paraît particulièrement importante chez vous. Est-ce cela que vous cherchez en « dilatant » de cette manière la temporalité ?

B. T. : Oui tout à fait. Sans tension, il n'y a pas de scène, et donc il n'y a pas de film. Par conséquent, la tension d'une scène est vraiment la question-clé.

Pour le sentiment de la perception du temps, mais aussi pour la présence des comédiens. La vibration interne de la scène dépend de cette tension.

Ce travail sur le temps, dont vous parlez, conduit presque à des paradoxes. Par exemple, vous avez filmé *Macbeth* en deux plans, l'un avant le générique, l'autre après, qui compose tout le reste du film, soit environ une heure. D'où la question : toute cette tragédie ne dure-t-elle vraiment qu'une heure, en « temps réel » ?



B. T. : Non, la tragédie se déroule dans un espace. Mais en même temps, nous sortons de ce temps présent, continu. Nous y incluons quelque chose, nous la relâchons... Le drame lui-même, naturellement, se déroule. Mais le drame véritable, dans cet exemple, est celui qui se produit entre un homme et une femme. C'est ça qui nous a intéressé : recréer ce lieu continu et permanent pour faire comprendre cette course permanente contre l'impossible.

Avec la même technique, vous aboutissez donc à un résultat à l'inverse de celui d'Hitchcock avec *La Corde*...

B. T. : C'est exactement l'inverse : j'aimerais bien arriver au même résultat qu'Hitchcock, mais avec d'autres techniques !

Comment organisez vous le travail chorégraphique avec la caméra, qui est un « acteur » au même titre que les comédiens ?

B. T. : Voilà comment ça se passe. D'abord, on part en repérage, et on choisit le ou les lieux. Ensuite je reste seul, tout seul et très longuement. Je m'assois et je m'imprègne de l'endroit, de sa totalité. Que j'ai bien vu tout le film dans mon esprit, de la première prise de vue jusqu'à la dernière, je fais alors appel à mon équipe et je leur explique : « C'est ici que je compte placer les comédiens, je compte placer la caméra ici, elle se déplacera, elle se trouvera finalement à un troisième endroit », etc. Tout ça se fait en même temps. Il serait faux de dire que je prévois d'abord les mouvements et que je construis la scène dessus, mais il serait tout aussi faux de dire que je prévois d'abord la scène et que je fais venir la caméra après. Tout se construit simultanément.

Faites-vous des dessins préparatoires ?

B. T. : Non, jamais, je déteste les storyboards...

Dans *Les Harmonies Werckmeister*, on trouve deux séquences particulièrement mémorables qui sont exemplaires du film entier, et peut-être de toute votre œuvre. La première, c'est le plan d'ouverture, qui donne une dimension cosmogonique au film...

B. T. : Tout à fait, mais elle a été construite exactement de la même manière que celle que je viens d'expliquer, c'est une construction globale.

L'autre est la séquence d'assaut de l'hôpital par la foule. Dans celle-ci, je suppose que le directeur de la photographie, ou l'éclairagiste, ont dû presque devenir fous en raison des difficultés techniques.

un film. On parle là de quelqu'un qui se lève le matin, qui se prépare, qui se rend à son travail, et qui partage son désespoir avec les spectateurs. Il le fait, naturellement, dans l'espoir que par ce geste, ce désespoir pourrait être à l'origine de quelque chose de meilleur. On n'en devient donc pas plus faible, mais plus fort.

Le postulat de départ du *Cheval de Turin* est minimaliste, puisqu'il s'agit d'une sorte d'anecdote de l'histoire de la littérature et de la philosophie : Nietzsche qui, juste avant de perdre la raison, enlace un cheval d'attelage épuisé...

B. T. : Pensez plutôt à la question que pose Krasznahorkai à la toute fin de l'anecdote, à savoir : « Et le cheval, qu'est-il devenu ? » Car ce qui était intéressant dans cette histoire, c'était le cheval, n'est-ce pas ? Imaginer ce qui a pu lui arriver. Et au cocher. Et à la fille du cocher. Leur destin à tous les trois.



Le saccage de l'hôpital
dans *Les Harmonies
Werckmeister*.

B. T. : On peut le dire, oui... Je ne vous dirai pas qui a dirigé la prise de vue de cette scène, mais c'est vrai qu'il a failli devenir à moitié fou... D'ailleurs il n'a pas pu terminer le film, il a dû abandonner le travail.

Le thème principal de vos films est la Catastrophe, générale ou individuelle. Cependant, sauf peut-être dans le dernier, on y trouve une sorte de beauté, même si « tout va mal ». On ne trouve pas la classique « lueur d'espoir finale », mais en même temps, vous instaurez un climat de sérénité. En tout cas, pas de résignation...

B. T. : Surtout pas de résignation, c'est même tout le contraire, bien sûr. On peut dire que ça part, peut-être, d'un désespoir face à la situation du monde. C'est un grand désespoir, mais quand même, aussi,

Et où conduira toute cette histoire. C'était ça, la question primordiale.

La réponse que vous donnez est assez terrible : c'est pratiquement la fin du monde. Le film est divisé en six jours, comme ceux de la création, sauf qu'il s'agit ici de la dé-création. La catastrophe est totale.

B. T. : Ce n'est pas la catastrophe qui est totale, c'est la vie qui dépérit, qui disparaît...

C'est un peu pareil...

B. T. : Dans ce sens-là, oui, c'est vrai. Le problème n'est pas là. Quand on parle de catastrophe, on imagine toujours un événement à grande échelle, une apocalypse, sous la forme d'un grand show télé-

visé, avec l'arrivée des Cavaliers de l'Apocalypse, du feu venu du ciel... Or nous sommes dans la réalité, et dans la réalité la vie ne se termine pas ainsi, sous une forme apocalyptique. Mais tout doucement, en silence, ça s'amincit, ça s'affaiblit, sans bruit, sans publicité, et ça s'arrête...

“De l'autre côté de la colline, il n'y a rien de différent. Je roule pas mal ma bosse à travers le monde et je peux vous le dire, c'est partout pareil.”

Pourtant, on se demande bien évidemment ce qu'il y a de l'autre côté de la colline, pour que le père et la fille qui cherchent à quitter les lieux y reviennent finalement...

B. T. : De l'autre côté de la colline, il n'y a rien de différent. Je roule pas mal ma bosse à travers le monde et je peux vous le dire, c'est partout pareil. Je suis allé voir, exprès, de l'autre côté de la colline, et je peux vous certifier que c'est exactement la même chose !

Vous traduisez aussi l'arrêt de la vie par l'arrêt de vos mouvements de caméra. Par exemple, il y a un extraordinaire plan-séquence en mouvement lorsque le cocher revient au début du film et que sa fille l'aide à tout décharger. Par contre, vers la fin, quand ils déchargent la petite charrette, il s'agit d'un plan fixe.

B. T. : Exactement. Et ça, c'est très important. Le film devient de plus en plus statique. À la fin, on est encore debout, tant qu'on peut.

Rétrospectivement, cela éclaire aussi votre technique et le sens des mouvements de caméra : ce serait un signe de vie, de vitalité...

B. T. : Oui, effectivement. Sa découverte, en tout cas. La découverte de la vitalité. Mais il y a autre chose qui justifie ces plans : c'est que nous aimons bien regarder une chose d'un côté, et aussi de l'autre côté. Et tout ceci doit avoir une certaine ondulation. Néanmoins, il faut se concentrer fortement, sévèrement, strictement, sur l'essentiel.

On arrive avec *Le Cheval de Turin* à une forme radicale. Plus de ville, ni de foule, à la différence de vos films précédents. Trois personnages en tout et pour tout si l'on excepte la visite des bohémiens...

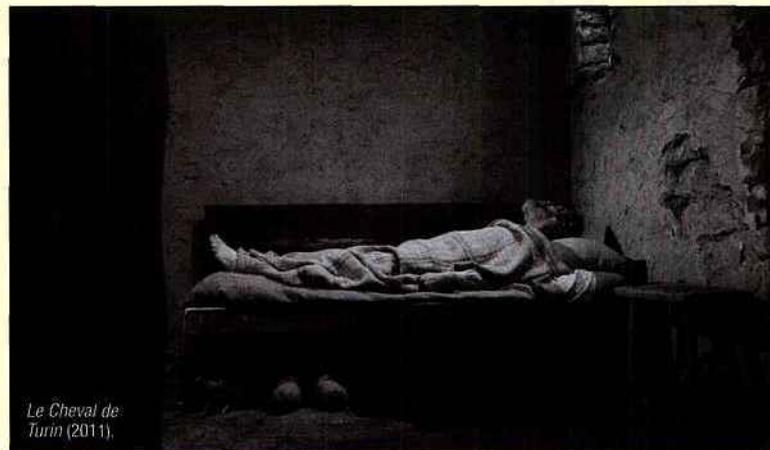
B. T. : C'était bien sûr une volonté délibérée dès le début de la conception du film. On n'a pas abandonné de la figuration en route, si c'est ce que vous voulez dire. Faire un film coûte cher, on ne peut pas changer en cours de route...

Quel est le texte que le personnage de Bernhard dit lors de sa visite pour acheter de l'eau-de-vie ? C'est un superbe monologue.

B. T. : C'est un très beau texte de László Krasznahorkai, issu d'une autre nouvelle de lui, et que j'ai intégré dans le film. Mais en fait la situation est très simple : le voisin vient acheter de l'eau-de-vie. Et pendant qu'on lui verse son eau-de-vie, il parle. C'est un peu comme quand vous entrez dans une auberge aujourd'hui, il y a un « bruit de fond », comme au comptoir.

Dans *Les Harmonies...*, comme dans beaucoup de vos films, domine un sentiment de peur. Toute la population est inquiète. Elle est moins présente dans *Le Cheval de Turin*.

B. T. : Si, c'est la crainte de la mort. Chaque jour, ce qui reste de la vie diminue. Le premier jour, le seul



Le Cheval de Turin (2011).

problème est que le cheval n'a pas envie d'aller travailler ; le deuxième, il ne veut plus manger ; ensuite, il ne boit plus. Finalement, l'eau disparaît. Le cheval meurt. Moi je suis cocher, je n'ai plus de cheval, donc plus de travail, donc plus à manger, donc je meurs. C'est aussi simple que ça.

Vous avez annoncé que *Le Cheval de Turin* serait votre dernier film. Et il se termine dans l'obscurité. C'est, littéralement, la fin du cinéma...

B. T. : Non, l'art cinématographique ne connaîtra pas de fin, j'espère ! Moi, j'arrête de tourner des films, mais c'est ma décision personnelle. L'art du cinéma continue dans le monde, et je ne souhaiterais pas le contraire. Simplement, je clos quelque chose. J'ai tout nettoyé derrière moi. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR LAURENT AKNIN



Les Harmonies Werckmeister : un conte politique.

Le peuple et la baleine

Il paraît que le Prince pèse dix kilos. Que la troupe est composée de trois cents personnes, ou seulement de deux. Que la baleine est responsable de tout, ou de rien. Précédée de sa rumeur, l'arrivée du cirque mené par un énigmatique Prince dans le village qui accueille Les Harmonies Werckmeister, alimente fantasmes et peurs, ragots insensés qui assimilent d'emblée le film à un conte emprunt de surnaturel glaçant, porteur de tensions comme d'un espoir que les familiers du cinéma de Tarr savent illusoire.

Le conte est un récit de tradition orale destiné au peuple. Mais ici le peuple *manque*, il s'enivre dans les bars et disparaît à la nuit tombée, laissant Valuska rentrer seul chez lui dans une ville totalement déserte. Comment mettre en scène le peuple, surtout s'il vient à manquer ? Cependant, le peuple est bien là, ruminant dans le *hors-champ* de la petite ville humide, condensation d'une fantasmagorique cité mitteleuropéenne que Tarr a recomposé sur des bribes hongroises, ne demandant qu'à prendre possession du *cadre* pour s'affirmer enfin et avancer pour écrire son histoire de ses propres pas. Car sous le joug totalitaire aussi interminable que les paysages de la Puszta chers au réalisateur de *Sátántango*, puis sous les dix années d'un libéralisme exalté qui n'a guère tenu ses promesses, *Prologue*¹ d'une misère capitaliste, il a emmagasiné une rage qui ne demande qu'à exulter.

« *Ce constat d'un peuple qui manque n'est pas un renoncement au cinéma politique, mais au contraire la nouvelle base sur laquelle il se fonde [...]. Il faut que l'art, particulièrement cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple* »². Le peuple ici est là, quelque part, mais *manque, cinématographiquement*. Pour rompre cette insupportable vacance, pour donner figure à ce

1. Ce court-métrage du programme *Visions of Europe* offrait en 2004 une triste vision tarrienne de l'Europe, file d'attente d'hommes venus quêter une soupe, travelling arrière sur la faim.

2. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.281.

peuple piétinant aux bords du cadre, Tarr crée – adaptant le roman de László Krasznahorkai³ – un étrange Prince au pouvoir magnétique et aux promesses révolutionnaires, qui installe sur la place centrale du village une *attraction* foraine aussi improbable que fastueuse, le cadavre d'une baleine géante. Allégorie organique, elle vient donner corps à ce peuple qui, littéralement *attiré*, s'amasse petit à petit autour d'elle, s'immisce peu à peu dans le champ. Le peuple ainsi formé se met alors en marche. Les petits attroupements deviennent une foule implacable, une masse grégaire et terroriste qui envahit tout le plan, enfin, et avance avec une sombre ferveur qui oblige la caméra, impressionnée face à cette force implacable, à reculer. Le travelling arrière qui accompagne cette scène magistrale indique un cheminement régressif vers la barbarie ordinaire. Car le peuple part là saccager un hôpital et ses malades,

son rôle et limité à la première manière possible de conquérir une cité définie par Machiavel : « détruire »⁴. Semant le désordre dans les villes traversées, il appelle au massacre : « *les adeptes mettront tout en ruine* » dit-il, « *nous nous emparerons de leurs maisons !* » car « *dans la ruine, tout est complet* ».

Toute cette organisation n'est que mise en scène, une « théatrocration », telle que théorisée par Balandier, selon qui « *tout univers politique est une scène, ou plus généralement un lieu dramatique où sont produits des effets* »⁵. Qu'elle soit théâtrale, audiovisuelle, médiatique, la mise en scène fonde l'organisation du pouvoir. L'imaginaire éclaire le phénomène politique. « *Tout système de pouvoir est un dispositif destiné à produire des effets, dont ceux qui se comparent aux illusions créées par la machinerie du théâtre* »⁶. Annoncé par une affiche, figurée au cœur de son cadre cérémoniel tel un théâtre



La foule dans
Les Harmonies
Werckmeister.

s'autodétruisant en s'en prenant aux symptômes de son inertie qui, dans leur lit, ne peuvent faire que barrage au violent désir d'avancer qui submerge ces hommes. Répondant platement à une demande sans lui donner *sens*, sans le moindre projet politique, uniquement guidé par son appétit délirant de pouvoir, seul le Prince emporté dans son délire d'identification à ce titre souverain usurpé pour le spectacle a su mettre en scène ce peuple.

En effet, l'inertie massive du mammifère sidère le crédule Valuska, le seul à venir payer ses 100 forints pour lui rendre visite, et s'extasie devant les beautés cosmiques qu'elle incarne. Mais là, dans son camion-cercueil, il surprend les paroles ravageuses du Prince *caché* dans le champ sous la forme d'une ombre minuscule, découvrant la mascarade : le « Prince », comme l'a appelé le directeur du cirque pour étoffer son show, n'est qu'un simple acteur, pris au jeu de

d'ombres par un Prince que les hommes ne verront jamais et qui *joue* d'abord sur la parole, le Prince fonde essentiellement sa force sur le *dire*, revenant à l'essence première du théâtral⁷.

3. László Krasznahorkai, *La Mélancolie de la résistance* (*Az ellenállás melankóliája*, 1989), trad. du hongrois par Joëlle Dufeully, Gallimard, Paris, 2006.

4. Nicolas Machiavel, *Le Prince*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1987, p.120.

5. Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1980, p.151.

6. *Ibid.*, p.13.

7. Pour un développement de cet aspect, nous renvoyons à notre article « (Dés)ordre : corps ordinaires et figures politiques dans *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr », in *Raison Publique*, n°12, « Figures et figurations du pouvoir politique », *Presses* de l'Université de Paris-Sorbonne, mai 2010, p.385-397.

Mais à la découverte du jeu machiavélique qui se trame en coulisses, la sidération du petit postier devient révélation. L'origine latine *sideratio*, désigne l'influence subite, génératrice le plus souvent d'une sorte d'apoplexie, attribuée à un astre, *sidus* ; sa baleine incarne un désastre que tous ignorent encore, bien qu'il s'impose comme une évidence : elle est une *Cetus* à terre, une constellation dés-astree.

Activé par les diaboliques paroles du faux messie⁸, le peuple bercé par le conte de la baleine – le conte étant associé aux arts oratoires du spectacle – croit se mettre en marche, alors qu'il ne s'agit là que d'une dangereuse sidération transformant le *dire* en un *agir* funeste.

Emportés par le ballet de violence absurde que Tarr filme dans un silence aussi glacial que le carrelage qui les environne, les hommes sont soudains arrêtés brusquement lorsque deux d'entre eux ouvrent un rideau qui les met face à un vieillard debout, nu,



silencieux, immobile. Tous s'interrompent alors, y compris la caméra transportée jusqu' alors dans leur infâme chorégraphie, nouveau tango satanique. L'homme désarmé au centre de l'image illumine les agresseurs devenus les ombres d'eux-mêmes, et sa présence les relaye déjà au bord du cadre, au bord de l'éjection, de l'abjection⁹.

Ce terrible lever de rideau dévoile la mascarade, la mise en scène du Prince, jette l'ob-scène sur le devant de la scène. Le peuple découvre la vérité nue face à celui qui dénué de parole, ne porte aucun masque. *L'agir* et *le dire* tombent devant *l'être* de celui qui n'incarne pas mais est carne, chair de la résistance – *re-sistere*, « se placer, s'arrêter » –, véritable figure d'autorité qui met fin à cette impulsion aberrante et enragée. Il n'incarne guère un espoir naissant, il n'est pas un nouveau messie. Il leur rend juste la vue dans l'évidence de son être-là¹⁰.

Alors, le plan se vide. Les hommes, courbés par la honte, s'éparpillent, quittent lentement les lieux et le cadre sous le regard d'une caméra impuissante qui glisse avec eux sous le poids de l'humiliation en un panoramique vers le bas, qui se redoublera au plan suivant dans les ruines d'un centre commercial délabré. Après l'insupportable silence du carnage, la troublante musique de Mihaly Vig se fait de nouveau entendre, enfin, exutoire d'un trop-plein d'émotions et de tension, qui réceptionne la rage qui s'effondre, la honte qui se répand. Nous ne les reverrons pas. Le peuple, de nouveau viendra à



manquer dans le plan final sur la place du village déserté où ne demeurera que l'imposante baleine sur la carcasse de son catafalque de tôles éventré.

Qu'est-ce qui n'a pas fonctionné ? Où est le Prince, qui a finalement fui et n'a été qu'une fantasmagorie sans corps ni visage ? A-t-il même existé ? Où est le général qui s'enivre, indifférent, à coups de Johan Strauss pendant que ses enfants jouent à frapper Valuska ? Où est sa maîtresse, Mme Estzer, autre manipulatrice assoiffée de pouvoir qui tente de fédérer les notables autour d'un parti de l'ordre et de la propreté au cœur de ce chaos ? Face à l'hyper-présence du peuple, ou du moins son intense désir de présence, les figures du pouvoir demeurent invisibles, ont déserté l'image. Cette vacance a fini par aveugler les hommes, qui ne voient plus rien car il n'y a plus rien à voir. Or le politique est un dialogue qui s'instaure entre un peuple et ceux qui le gouvernent, donnent un sens à leur marche, il garantit une unité dans un désir de vivre ensemble. Comment résister à, ou construire avec un pouvoir qui lui-même vient à manquer ? Comment occuper le plan, c'est-à-dire la scène filmique et politique ? Question éminemment politique que pose le film de Tarr qui pourtant rejette ce discours¹¹ !

L'œuvre tarrienne crée de la dé-faite, du dés-oeuvre-ment, du dés-astre, de la dé-réliction. Dès ses premiers films, le groupe, le *nid*, d'abord familial, puis communautaire, se décompose. Mais sur la destruction de l'être-ensemble, son cinéma du « dé- » dit que tout reste encore à faire. L'étrange conte hongrois de Béla Tarr, sombre et long, s'adresse alors à un autre peuple, celui qui se forme de l'autre côté de l'écran et à qui il narre ce récit d'une politique défigurée qui ne peut que se matérialiser sous la forme d'un désastre. « *Il faut apprendre au peuple à s'effrayer de lui-même, afin de lui donner du courage* »¹². ■

ESTELLE BAYON

8. Une figure manipulatrice que l'on rencontrait déjà dans *Sátántango*.

9. Du latin *abjectus*, *abjicere*, « ce qui est jeté au loin de soi », « ce qui est jeté à terre ».

10. D'ailleurs, ce – fragment de – plan sur le vieil homme, absent du roman, a été ajouté par le cinéaste, pourtant fidèle au texte.

11. « *Quant à la politique je pense que c'est un sale boulot et qu'elle n'a pas sa place dans une œuvre d'art. Nous ne ferons jamais de films politiques. Nous avons mieux à faire* », interview de Béla Tarr, <http://www.pierregrise.com/distribution/les-harmonies-werckmeister>

12. Karl Marx, *Oeuvres*, tome III, Gallimard, La Pléiade, p.386



À propos de deux films de Béla Tarr :
Les Harmonies Werckmeister et *L'Homme de Londres*.

Esthétique de l'adaptation

L'Homme de Londres (2007).

Les deux films de Béla Tarr dont il est ici question sont des adaptations écrites par le cinéaste en collaboration avec l'écrivain Laszlo Krasznahorkai. *Les Harmonies Werckmeister* (2000) d'après *La Mélancolie de la résistance*, du même Krasznahorkai (le roman date de 1989) ; *L'Homme de Londres* d'après un roman éponyme de Simenon (le film date de 2007, le roman de 1933). Si dans les deux films la trame narrative est globalement respectée, les partis pris esthétiques du cinéaste, affirmés de longue date, sont rigoureusement appliqués. Les écueils de l'adaptation sont ainsi amplement évités, non seulement en termes de reconstitution mais aussi, et peut-être surtout, en matière de récit. Ce qui permet de l'affirmer tient au mouvement, à ce point privilégié que la composition des plans est constamment remise en cause. Il s'impose par rapport à l'intrigue, réduite au minimum (ce qui n'est pas sans surprendre dans le cas de l'adaptation de Simenon). La caméra vient à la rencontre des personnages des deux films, tourne autour d'eux, dessine les contours de territoires kafkaïens saisis en noir et blanc grâce au remarquable travail des chefs opérateurs (pas moins de six sont crédités pour *Les Harmonies Werckmeister* !, alors que Fred Kelemen signe seul la photographie de *L'Homme de Londres*).

On aura tôt donné pour exemple de cette dynamique esthétique la fameuse séquence inaugurale des *Harmonies Werckmeister*. Présente dans le roman, mais pas au début, elle ne prend jamais l'importance qu'elle a dans le film en agissant de manière diffuse. Valushka y chorégraphie le mouvement des planètes autour du soleil en manipulant les corps des clients

enivrés du bar où il se trouve. Mais on peut aussi renvoyer à la manière dont le cadre physique – dont la composition est constamment remise en question par l'intermédiaire des corps – parvient à traduire le sentiment de culpabilité animant Maloin dans *L'Homme de Londres* dès qu'il est témoin d'un meurtre, que ce soit à travers son propre point de vue inquiet ou bien celui que porte Tarr sur lui, resserrant son cadre comme on ressert un étoupe.

Le cinéma de Béla Tarr est donc affaire d'espace à combler par les corps. Sans doute pourrait-on le dire de beaucoup de cinéastes, mais ici le corps, innocent (Valushka) ou coupable (Maloin), gravite autour d'espaces matriciels désignés qui sont aussi des cages : la remorque du corps de la baleine exposée pour le premier, la cabine d'aiguillage de la gare maritime où il travaille pour le second. Et l'attrait de ces espaces particuliers révèle une même réflexion d'ordre existentiel. De plus, en se jouant de l'identification, Tarr accompagne des personnages qui sont aussi de grands marcheurs, si bien qu'on ne sait plus très bien qui, de l'un (le personnage) ou de l'autre (le cinéaste), donne l'impulsion. Et peu importe car c'est la dynamique imprimée qui compte et elle rend infondée toute accusation de passivité dans ce cinéma. Certes les aspirations des personnages demeurent le plus souvent floues mais il se passe énormément de choses dans chaque plan et la composition n'est jamais figée.

Après avoir analysé l'un des nombreux plans-séquences des *Harmonies* dans un très beau texte consacré à ce film, Corinne Rondeau conclut : « *C'est comme si les durées des Harmonies Werckmeister éprouvaient la distance : toujours à recommencer ; ni*



Le premier plan
des *Harmonies*
Werckmeister.



Ezster et János
Valushka à l'asile.

début ni fin, trouver la juste distance dans le mouvement continu. Des surfaces à peine changeantes, mais toujours opaques et lisses malgré les stries d'ombre et de lumière et les jeux de gris. Ce plan-séquence est le paradigme de chaque plan à venir : voir l'image en mouvement, entrer lentement dans l'illusion du déplacement, donner l'immobilité dans un autre mouvement. Le plan-séquence est le plan de l'événement, un transformateur imperceptible. Il n'est possible qu'à la condition d'une distance, organisatrice de forces. On peut alors envisager que, dans la lenteur de cette caméra en mouvement continu, cette juste distance soit à saisir au risque de perdre le reste, les autres distances¹ ». Dans cette condensation narrative par excellence qu'est le plan-séquence on peut voir un geste démiurgique passant certes par la maîtrise absolue mais jamais par la surcharge, ombre et lumière suffisant largement au cinéaste. Au final, il est clair que l'adaptation devient avec Tarr enjeu esthétique plutôt que narratif, chaque plan (séquence ou non), chaque scène contribuant à un édifice formel et une ambiance singulière invitant à la réflexion, davantage qu'ils n'alimentent un récit en événements.

Pour dire le déni de récit à l'œuvre dans ces deux adaptations littéraires, envisageons *Les Harmonies Werckmeister* dans sa globalité. Entre le long plan-séquence inaugural où Valushka, jeune illuminé, met en scène une étrange danse en demandant à des piliers de bistrot de mimer les mouvements des astres autour du soleil et celui où Eszter, musicologue d'âge mûr et confident de Valushka, laisse ce dernier dans un asile, que s'est-il passé ? Le monde autour d'eux s'enfonce dans l'étrangeté (cette baleine empaillée exposée sur la place principale en serait comme l'allégorie) et le chaos (un inexplicable climat d'insurrection mène par exemple au saccage d'un hôpital par la population) mais tous les deux restent fidèles à leurs idéaux, l'un, Valushka, à sa capacité d'émerveillement et à son innocence devant un monde en pleine déliquescence, l'autre, Eszter, à sa fascination pour les théories d'Andreas Werckmeister, compositeur allemand du XVII^e siècle, qu'il étudie. C'est précisément de la conjugaison de cet environnement bouleversé et de cette stabilité des aspirations des personnages que Béla Tarr tire l'originalité de sa dramaturgie comme de son travail d'adaptation, l'un et l'autre traversant une histoire sans véritablement peser sur elle alors qu'ils sont au centre de chaque scène.

L'effet d'ouverture ainsi produit par le film montre bien le type d'affranchissement narratif qui le régit, la nouvelle dramaturgie qui en découle, reléguant l'événement au second plan, et ce, quand bien même le film, comme le suivant (*L'Homme de Londres* et son improbable disculpation du personnage alors

que celui de Simenon est condamné à cinq ans de prison), repose sur l'adaptation d'un roman.

On parle beaucoup, et à juste titre, de la conception du temps dans les films de Tarr. L'espace, comme nous l'avons vu précédemment, ne doit cependant pas être négligé. Les espaces urbains des deux films – espaces désolés tranchant avec les plaines des précédents et du suivant, *Le Cheval de Turin* (2010) – sont représentés par des atmosphères pesantes et menaçantes. Entre le chaos imprégnant les rues dans *Les Harmonies Werckmeister* et le climat de suspicion croissant au fur et à mesure de l'enquête policière dans *L'Homme de Londres*, les personnages principaux trouvent à s'isoler, à se retrancher du monde dans des espaces confinés, d'abord dans des bistrots où ils rejoignent d'autres marginaux, ensuite dans des endroits plus spécifiques à chacun. Valushka rend ainsi régulièrement visite à ce musico-



La tour de contrôle de *L'Homme de Londres*.

logue obstiné et obsédé par les harmonies Werckmeister qu'est Eszter ou bien il visite, on l'a dit, cette étrange baleine exposée sur la place centrale de la ville dans la remorque d'un camion. Quant à Maloin dans *L'Homme de Londres* il se réfugie soit dans la tour de contrôle depuis laquelle il aiguille les trains sur le port de la ville (on sait que, sans la nommer, le film a été tourné à Bastia), soit à son domicile, et plus particulièrement dans sa chambre où il fuit les reproches de sa femme. Les causes comme les éventuelles conséquences des actes de ces deux personnages sont très différents mais leur fuite du monde révèle une commune inadaptation à tout modèle de société. Béla Tarr ne propose d'ailleurs pas de contrepoint pour appuyer leur marginalité en les insérant tous les deux dans des sociétés opaques non propices à l'harmonie. ■

ANTONY FIANI

1. Corinne Rondeau, « Le gris du monde », *Trafic* n°49, printemps 2004, p. 25.



Monades et systèmes

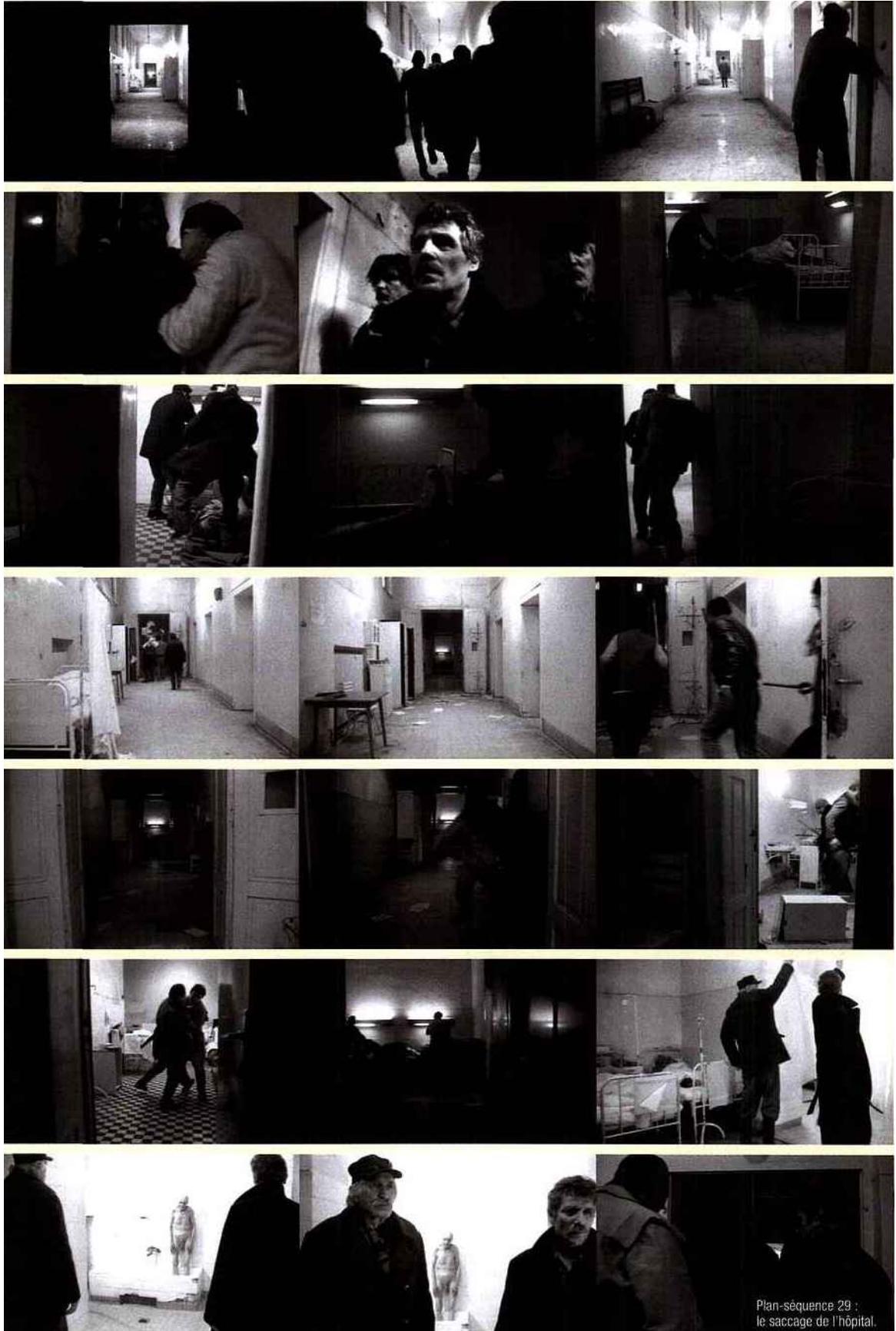
Les Harmonies Werckmeister est entièrement composé de plans-séquences. Comme Béla Tarr ne raccorde pas souvent entre eux par un geste ou par la continuité d'une action, le spectateur a l'impression de contempler des blocs d'espace-temps ou de sensation : ce sont des blocs intangibles, presque étanches les uns aux autres, denses, qui paraissent refermés sur eux-mêmes. L'image immédiate qui vient à l'esprit est celle de la monade¹, qui existe indépendamment des autres monades mais en laquelle toutes les autres monades se reflètent. Elle est seule, les contient toutes et toutes la contiennent. Ce n'est sans doute pas dans ce film que Tarr est allé le plus loin dans ce sens : dans *Damnation* (1988), le rapport narratif entre deux plans-séquences est beaucoup plus lâche, au point de donner le sentiment de pouvoir déplacer et réarranger beaucoup plus facilement chaque plan-séquence. Dans *Les Harmonies Werckmeister*, Tarr trouve un équilibre entre l'importance formelle et la ligne narrative. Pour autant, les plans-séquences fonctionnent toujours comme un système. Si leur usage est systématique et si le film lui-même met en avant la maîtrise du cinéaste, Tarr trouve étrangement une forme de liberté et de variété. Chaque plan-séquence est extrêmement travaillé, chorégraphié. À chaque fois cependant, il prend en compte différemment l'espace, modifie la durée de chaque plan, adapte la caméra

au nombre de personnages présents dans le plan, règle ses mouvements en fonction des objets à montrer. La réaction du spectateur, contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer au premier abord, est primordiale, et Tarr s'amuse à jouer avec ses attentes, prolongeant un mouvement de caméra ou la faisant virevolter alors qu'on aurait cru le plan achevé. Le plan-séquence renvoie aussi à lui-même, à cet objet qui n'existe que par le cinéma et pour un spectateur ballotté, pensif, hypnotisé, parfois rétif, parfois contemplatif. Les décadrages et surcadrages insistants, les regards prolongés, figés, énigmatiques ainsi que ces constructions dévorées par une mise en place abstraite sont tous des mises en abyme où Tarr désigne et commente les images qu'ils fabriquent ; en même temps, ils lui permettent d'inventer une hypnose moderne et sophistiquée : je pense à la valeur des profondeurs de champ, à la précision minutieuse des zones de lumière, aux défilements divers qui renvoient aux défilements des images et qui servent à fixer le regard et à susciter la rêverie éveillée du spectateur. La bande sonore devient un guide qui appelle le spectateur à venir s'enfouir ou se noyer dans ces matrices symboliques.

Interprétations

Cela donne lieu à des effets de fermeture et de compacité spectaculaires. Chaque plan-séquence est à la fois clos sur lui-même et libre, très ordonné et imprévisible. Il se cale sur le motif de la ligne droite mais peut aussi se développer selon des arabesques très élaborées. C'est en effet un objet d'art, que le spectateur pourrait presque se projeter en boucle, déconnecté d'une ambition narrative, tant le for-

1. La monade est une substance de nature spirituelle, simple, active et indivisible dont le nombre est infini et dont les êtres sont composés. (*Larousse des noms communs*)



malisme est poussé à bout. Mais c'est loin d'être seulement cela. On peut y voir une affirmation de maîtrise : c'est l'aspect parfois kubrickien du film, qui oppose l'ordre donné au monde par le cinéaste au désordre et au chaos qui émergent de la foule. On peut aussi rattacher cette esthétique du fragment (morceau de l'univers et univers absolu) à la philosophie des romantiques allemands, qui recherchent dans l'œuvre d'art à la fois un microcosme et un macrocosme. Il se donne à lire comme une démarche expérimentale (un ensemble de variations géométriques et chorégraphiques) qui permet de s'opposer à un relevé naturaliste du monde (puisque le regard devient une expérience : hypnose, épreuve de résistance quasi physique, ennui, fascination). De là, il est facile de voir dans ce film une immersion mentale, mais il ne s'agirait pas de s'immerger dans le cerveau ou la pensée d'un unique personnage – au contraire, Tarr organise très fréquemment des décrochages de points de vue à l'intérieur du plan : le spectateur se sent traversé alors par de nombreux affects sans pouvoir toujours les distinguer nettement. Ce n'est pas étonnant dès lors de voir dans chaque plan-séquence une déclaration métaphysique, où la durée du plan renforce la désolation du paysage, accentue cette position d'exilé : les villageois paraissent en-dehors de l'Histoire et incapables d'y faire face lorsqu'elle surgit étrangement sous la forme désabusée, mais pas dérisoire, d'un spectacle de foire. C'est peut-être ici qu'il faut rechercher l'origine de l'admiration de Gus Van Sant pour Tarr, le fait qu'il le cite dans *Gerry* et certainement



Gerry (Gus Van Sant, 2002).

aussi dans *Elephant* : ils approfondissent tous les deux une violente solitude existentielle et pour cela, ils utilisent à la fois le plan-séquence et le motif de la marche en suivant un personnage souvent de dos, en l'accompagnant faire sa traversée sensorielle du monde. Plus leurs personnages marchent, plus ils s'extraient de la collectivité sociale. Lorsque Tarr filme la foule en marche, ce n'est plus la marche qu'il filme, mais un état de guerre, une invasion, les prémices de la destruction.

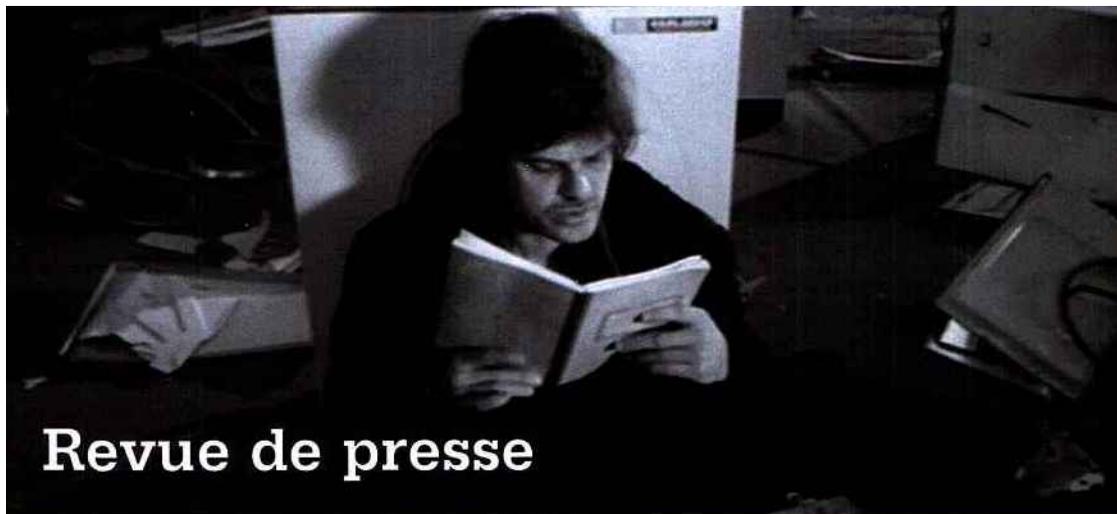
Mécanismes et organisations

La métaphore musicale n'est pas inutile pour appréhender ces plans-séquences : souvent, elles peuvent ressembler à des symphonies visuelles, tant elles frappent par leur ampleur, leur effet de masse, le

rythme qui leur donne forme, le passage d'un élément à un ensemble global. Ils peuvent se décomposer en plusieurs mouvements, qui correspondent aussi aux mouvements de la caméra : travelling arrière – plan fixe – travelling avant. C'est une façon pour Tarr de s'appuyer sur l'ordre musical qui juxtapose des moments *allegro* à des phases *andante* ou *piano*. Ces effets de symétrie et d'équilibre se retrouvent dans l'alternance d'espaces totalement sombres à d'autres, violemment éclairés, ou dans la distance entre la caméra et le personnage, parfois très proche, parfois, quelques secondes plus tard, beaucoup plus à distance. Dans cette construction, Tarr place un point de rebroussement ou un point d'inflexion, intégré au plan lui-même (qui lui permet de s'affranchir des raccords attendus – entre deux regards ou entre le champ et le contrechamp). Il ordonne tout en décentrant. À l'intérieur du plan, Tarr fait cohabiter des rythmes différents ainsi que des effets de rimes et de reprises qui donnent au plan une grande consistance. À la fin du plan, il prolonge même plus qu'il n'est attendu le plan, le redémarre ou le complexifie pour rendre la construction de l'ensemble moins homogène, moins clairement ternaire et installer un peu de déséquilibre. Tantôt, c'est la caméra qui est le centre du plan (panoramique circulaire) ; tantôt, c'est elle qui se perd dans l'espace extérieur (par des effets de décalages latéraux ou des travellings circulaires).

Cette architecture ne cherche pas qu'à créer une forme de beauté uniquement formelle. C'est toujours un rapport à l'Homme qui guide ses constructions cinématographiques. Les mouvements de grue servent alors, avec beaucoup de virtuosité, moins à fixer les personnages ou les silhouettes dans un paysage morne et à l'horizon plombé qu'à réussir à passer d'un regard à l'autre, à rendre compte d'un effet de masse très compact et en même temps, dans le même plan, à s'attacher à la singularité d'un homme anonyme. Il passe dès lors d'une ombre à l'incarnation de la révolte, d'une violence sans visage à un visage pris par le désespoir et la solitude. Le regard de la baleine correspond alors à un moment-clé : par sa récurrence dans le film, par sa position centrale au sein du plan-séquence où il apparaît. Il est un climax formel comme l'affirmation d'une mélancolie insondable face à une société sans chair ni fonds. C'est un instant mystérieux que l'interprétation allégorique n'épuise pas. C'est aussi cet instant où le monde paraît avoir un sens, même fragile ou pessimiste, mais qui est aussitôt emporté par le flux de la caméra qui est incapable de s'arrêter longtemps sur un objet. À ce titre, il n'est pas plus important que la demi-brume opaque et fade qui noie la fin du plan-séquence. ■

JEAN-MARIE SAMOCKI



Revue de presse

Les Cahiers du Cinéma

Ce cinéma, qui tient d'une sorte de naturalisme fantastique pris dans l'étau d'une rigueur kubrickienne, couve littéralement ses personnages, donnant à voir le monde non à travers les yeux d'un démiurge omniscient, mais dans celui, bouleversant, d'un simple bohémien contemplateur de la chute des astres.

Vincent Malausa

L'Humanité

C'est assez dire qu'on n'est ni dans un film réaliste ni dans une de ces œuvres où l'allégorie est si évidente qu'elle « mange » le sens, mais dans cet entre-deux des dissonances où s'écrit un film. Et dire aussi qu'on n'en verra sans doute pas de si tôt un autre de cette force, où se déploie avec une telle ampleur la jubilation « d'écrire en cinéma ».

Émile Breton

Les Inrocks

La plupart des cinéastes occidentaux sont des cinéastes de situation. Ils font du théâtre. Tarr, lui, prélève un élément dans un espace donné et l'exacerbe, parfois en y adjoignant un son perturbateur le cliquetis qui accompagne le travelling avant sur une postière qui déblatère tout au fond de l'image. Ou bien on se focalise sur un événement : l'interminable remorque de la baleine qui défile en faisant un raffut infernal. Pas de tours de passe-passe narratifs, juste de l'insistance, des accents, dont certains grotesques. Voir le gros plan du baiser obscène et goulu qu'échangent la cuisinière et le réceptionniste de l'hôtel. Béla Tarr déforme, exagère, appuie. C'est un « transfigurateur » de réalité. Magnifique.

Vincent Ostria

Libération

À son contexte épouvantablement pessimiste, Béla Tarr ne cesse pourtant de donner une très impressionnante hauteur : la majesté du noir et blanc, la noblesse des visages défaits, la rigueur presque intimidante de la mise en scène confèrent à ces *Harmonies* une drôle de texture, à la fois fellinienne et nihiliste. La séquence d'ouverture reste inoubliable :

un long ballet d'ivrognes célestes recomposant de leurs corps notre système solaire.

Olivier Séguret

Le Monde

Les Harmonies Werckmeister en impose par sa beauté, et aussitôt fait place à chacun, pour habiter cet espace paradoxal, puisque à la fois tragique et complexe. La raison en est très simplement donnée dans la scène d'ouverture, ballet guilleret et programme philosophique indépassable. Au bistrot, sous l'influence inspirée du poète, les hommes sont – littéralement – l'univers. À eux revient d'en danser les éclipses – et le rayonnement.

Jean-Michel Frodon

Studio Magazine

À l'heure où le montage des films est de plus en plus dynamique, la mise en scène composée de longs plans-séquences du Hongrois Béla Tarr fait figure d'ovni cinématographique. Dans *Les Harmonies Werckmeister*, d'après *La Mélancolie de la résistance*, de Laszlo Kranahorkai, la caméra épouse, en effet, les mouvements de l'objet filmé (un personnage, une foule ?), avec fluidité. Un parti pris qui s'accorde parfaitement avec cette histoire mystérieuse aux allures de conte cruel.

Thomas Baurez

Télérama

Ces *Harmonies Werckmeister*, chargées parfois de symboles un peu démonstratifs, n'atteignent pas la splendeur décadente du *Tango de Satan*. On admire moins Béla Tarr en conteur allégorique qu'en poète matérialiste, ce qu'il est dès qu'il délaisse la logique du récit pour s'arrêter devant un paysage, une maison délabrée ou le visage hagard d'un errant. Tout peut alors devenir un motif de pure contemplation. On ne sait ce qui restera après que les hommes se seront entre-tués. Mais Béla Tarr aura été là pour saisir ce lent moment de basculement en offrant dans le même temps, à travers ses images de recueillement profane, un peu de paix.

Jacques Morice



Béla Tarr, l'humanité perdue

Damnation (1988)

De la fiction sociale à la tragédie métaphysique

C'est en amateur que Béla Tarr a fait son entrée dans le cinéma. Après un premier tournage qui, interrompu par la police, lui valut de se voir interdire l'accès à l'université, il réalise en 1977 son premier long métrage. Produit dans le giron du Bela Balázs Studio et fidèle aux principes de l'école de Budapest, *Le Nid familial* est élaboré à partir d'études de terrain sur les problèmes de logement et tourné en caméra à l'épaule et son direct, avec des acteurs non professionnels qui improvisent à partir de situations simplement esquissées.

Après ce premier long métrage, Tarr va cesser les emplois alimentaires d'ouvrier ou de portier, pour intégrer l'École de Cinéma et de Théâtre de Budapest dont il sortira diplômé en 1981. La dimension sociale sert de toile de fond dans *L'Outsider* (1980) et *Rapports préfabriqués* (1982), récits faits de longues séquences trouées d'ellipses, sur des personnages qui ne trouvent pas leur place au sein du couple, de la famille, ou de la société.

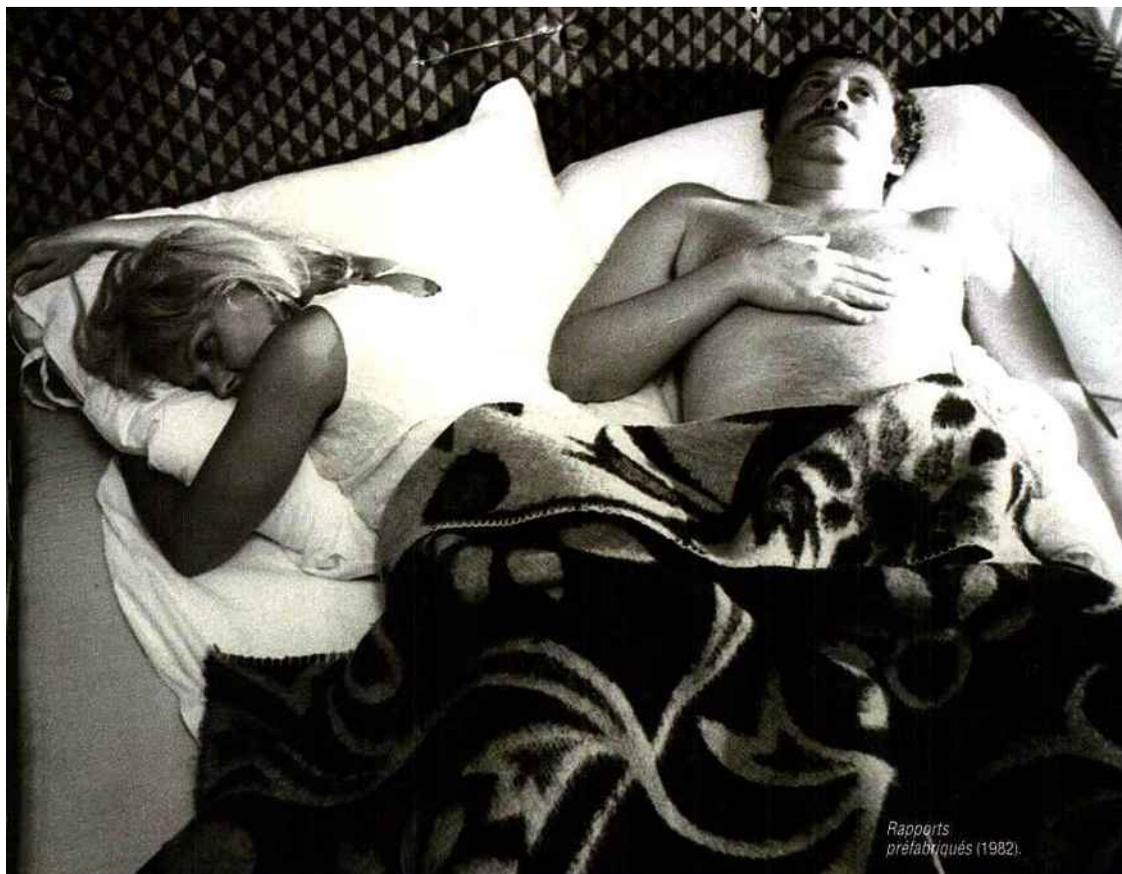
Ce n'est qu'au début des années 2000 que les films de Béla Tarr ont été distribués en France, et c'est à rebours que les œuvres nous sont arrivées de Hongrie, présentant les héros mutiques de fin de carrière avant les personnages volubiles du début. On ne peut donc qu'être surpris par l'omniprésence de la parole dans l'œuvre des années 80. Dans leurs cadres très serrés, les personnages n'ont d'autre échappatoire que les mots, muée en monologue par l'absence systématique de contrechamp. Étouffés par la promiscuité les personnages ne cessent de s'enjoindre à quitter la pièce, jusqu'à l'expulsion du

vieil homme de *Hotel Magnezit* (1978), rejeté par ses voisins de foyer. On comprend que les personnages des films plus tardifs ne deviennent avars d'une parole utilisée comme arme de défense.

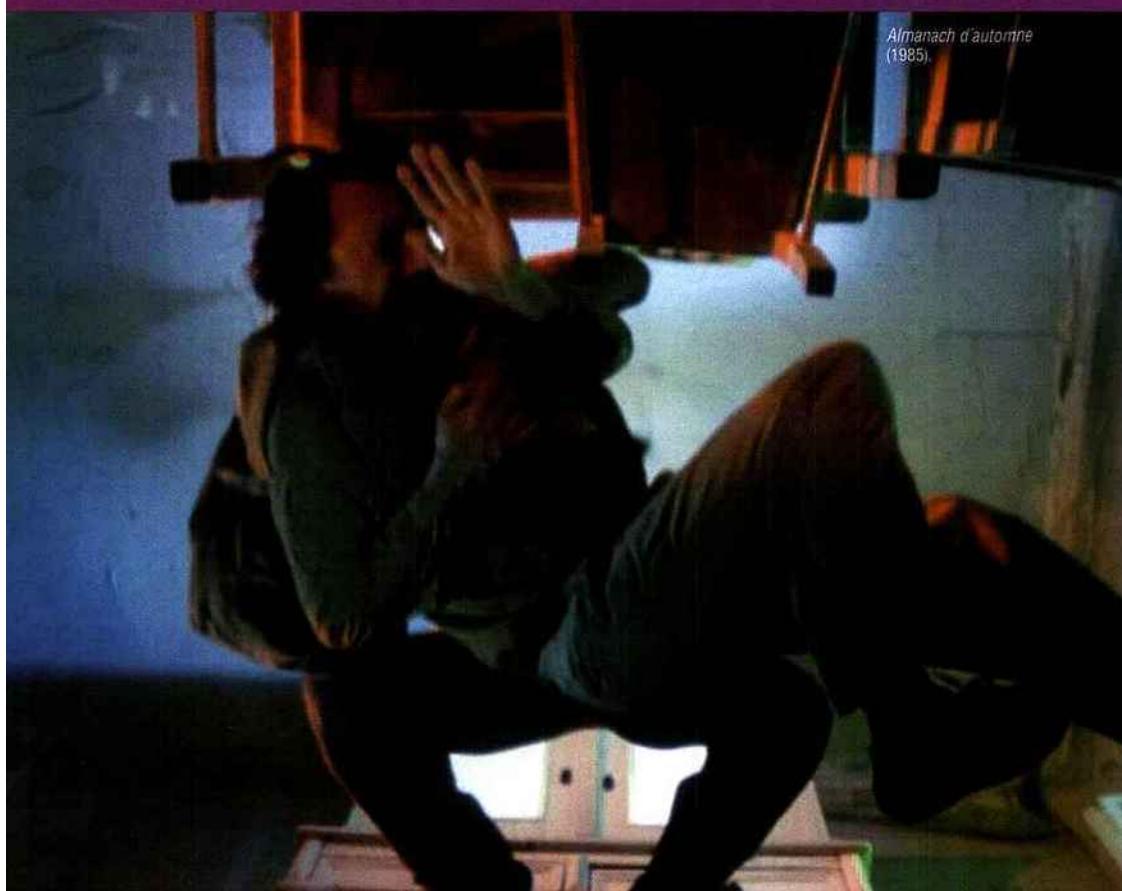
Deux virages majeurs s'opèrent avec *Macbeth* (1982) et *Almanach d'Automne* (1984) : les non professionnels font place à des comédiens de théâtre et le drame social glisse vers la tragédie métaphysique. Loin d'être une simple captation, *Macbeth*, réalisé pour la télévision, met en scène en deux plans-séquence la pièce de Shakespeare dans un décor unique, sous-sol fait de galeries sinueuses. Jouant sur l'architecture de ce dédale, Béla Tarr ouvre la voie aux dispositifs de plans et mouvements de caméras futurs. Si les plans du manège dans *Nid familial*, ou bien le travelling embarqué final de *Rapports préfabriqués*, témoignaient déjà de cette pensée du plan comme cellule autonome, ils intervenaient encore comme de petits interludes.

Dramaturgie de l'espace

Rompant avec la brève incursion dans la couleur des films précédents et la tradition très documentaire du son direct, *Damnation* (1988) marque une nouvelle étape dans l'œuvre et constitue un double tournant : c'est le premier film produit après la démantèlement par le régime hongrois des studios Tarsulas, fondés en 1980 par des cinéastes unis par une même « haine du langage du cinéma officiel et du système ». Esthétiquement, il dénote d'un nouveau rapport au décor : après les intérieurs confinés, place aux terrains vagues. Si l'espace défini par le mouvement de caméra devient prédominant à partir de ce film-là, il ne faut pas oublier néanmoins



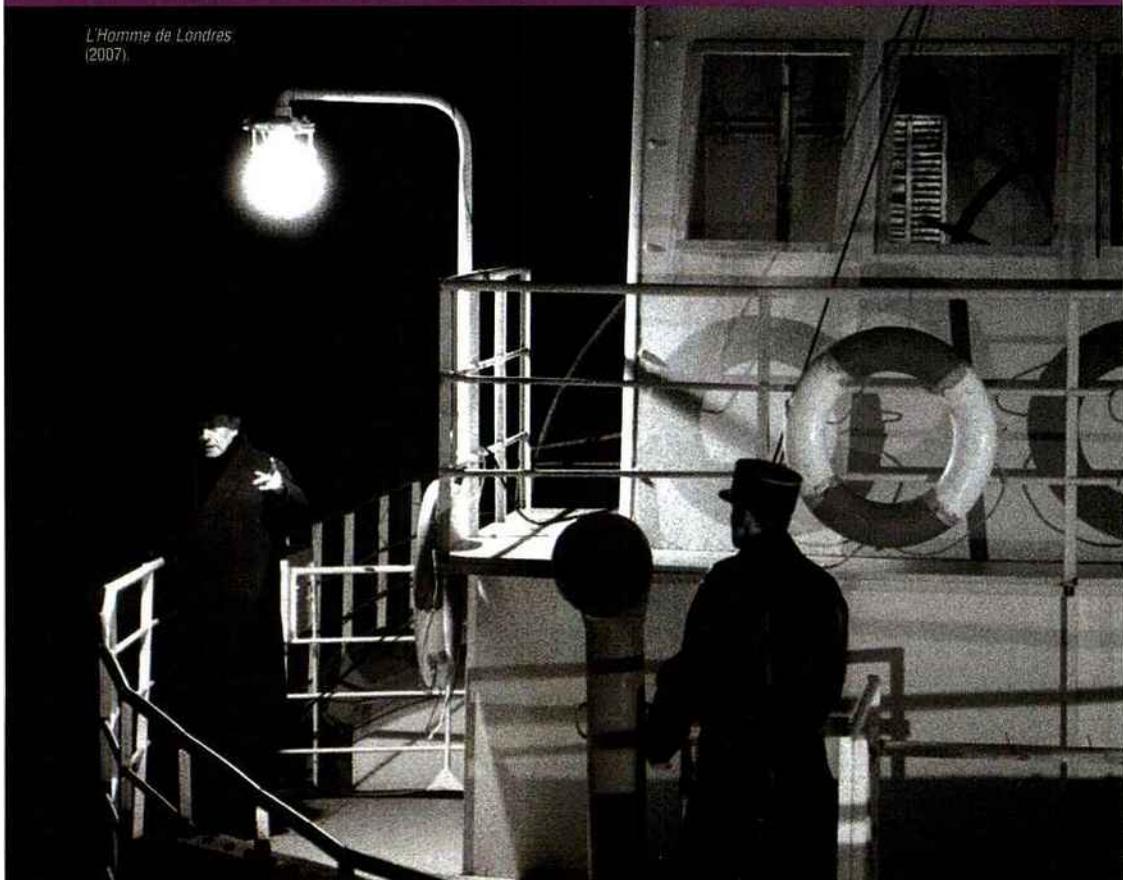
*Rapports
préfabriqués (1982).*



*Almanach d'automne
(1985).*



Sátántangó (1994).



L'Homme de Londres
(2007).

que tous les motifs des films suivants étaient déjà présents dans la première période. Les scènes de banquet ou de beuverie, de musique et de danse, appartiennent à chaque film, même si elles basculent progressivement dans la monotonie ambiante.

L'esprit d'équipe

« *Un film, ce n'est pas un roman-photo. Pour moi, le bout d'un mur, la pluie, ce sont des informations qui font partie d'une grande histoire dont l'histoire des hommes n'est qu'une partie. Dans mes premiers films, je pensais que les liens du couple suffisaient pour penser le monde. J'ai changé, je suis devenu plus sensible à la notion du temps.* », confie le cinéaste. Imprégné de cette volonté d'insuffler au cinéma le rythme de la vie, *Sátántangó* a nécessité 110 jours de tournage (contre quatre pour le *Nid familial*). La méthode de travail, avec une longue mise en place des plans, se consolide d'autant mieux que chaque nouveau tournage convoque les mêmes collaborateurs. L'observation de l'incohérence des déplacements humains, jusque là cantonnée aux jeux (football, patins à roulettes, ou un intéressant jeu de balle sur chaises de bureau dans *Rapports préfabriqués*) donne dorénavant un sens pascalien au divertissement.

Même si *Les Harmonies Werckmeister* a « usé » pas moins de sept chefs-opérateurs, la fidélité est de mise dans l'entourage de Béla Tarr. L'écrivain László Krasznahorkai comme scénariste, Agnès Hranitzky, sa femme, monteuse, et coréalisatrice, le compositeur Mihály Vig, les comédiens, aussi, professionnels ou non, construisent ensemble une œuvre, dans laquelle chaque film s'insère comme une nouvelle facette. Cette conception de l'équipe de tournage comme une troupe de forains se confirme au fil des années, au point que l'ultime *Cheval de Turin* (2011) soit signé d'une seule voix.

Le système du plan

Un postier, joué par un musicien de rock, faisant incarner le système solaire à des piliers de comptoir interprétés par des SDF de Budapest : l'ouverture magistrale des *Harmonies Werckmeister* a tout du manifeste esthétique. Si le plan est pensé pour s'intégrer dans l'économie générale de la narration, il fonctionne aussi bien comme une entité autonome, et pourrait aussi se concevoir comme un court métrage indépendant¹. Si l'on y ajoute une baleine géante, un prince invisible, un musicologue à la retraite et Hannah Schygyulla, on conçoit bien le désir de « faire monde » à travers une sélection hétérogène de personnages et d'acteurs. L'ambition est double : représenter des personnages de la marge, désocialisés, esseulés, étrangers au monde, mais aussi figurer l'Homme comme un être marginal à l'échelle d'un univers bien plus vaste que lui.

« *Je ne réalise pas un scénario, je ne cherche pas d'acteur. Je veux parler de la vie, de personnages.* » Totalemment détaché du système des auditions, Béla Tarr demande à ceux qu'il fait jouer de se montrer

« *amis avec le film et d'incarner les personnages au sens fort* », prêtant leur physique et leur façon d'être, leur personnalité. « *Ne jouez pas, contentez-vous d'être. D'être là* » leur souffle-t-il.

« *Le temps, le décor sont aussi des personnages* », revendique Béla Tarr. Ce qui peut avoir tendance à singulièrement compliquer un tournage. Trouver dans le port de Bastia le bon « personnage » de *L'Homme de Londres* (2007) fut assez ardu, mais lutter contre les imprévus devint catastrophique. Dédié à Humbert Balsan, son producteur disparu pendant le tournage, le film fit face à une longue interruption suite aux importants dépassements de budget nécessités par le démontage des échafaudages couvrant la façade de la cathédrale corse. Suivant Maloin, le gardien de phare, pendant vingt-quatre heures où sa vie simple bascule dans la tentation, *L'Homme de Londres* oscille sans arrêt entre point de vue rapproché, et prise de champ. Les gestes du quotidien contre la liberté de faire le mal ; les plans larges à l'échelle du phare face au « petit pan de mur » de la cabane en bois.

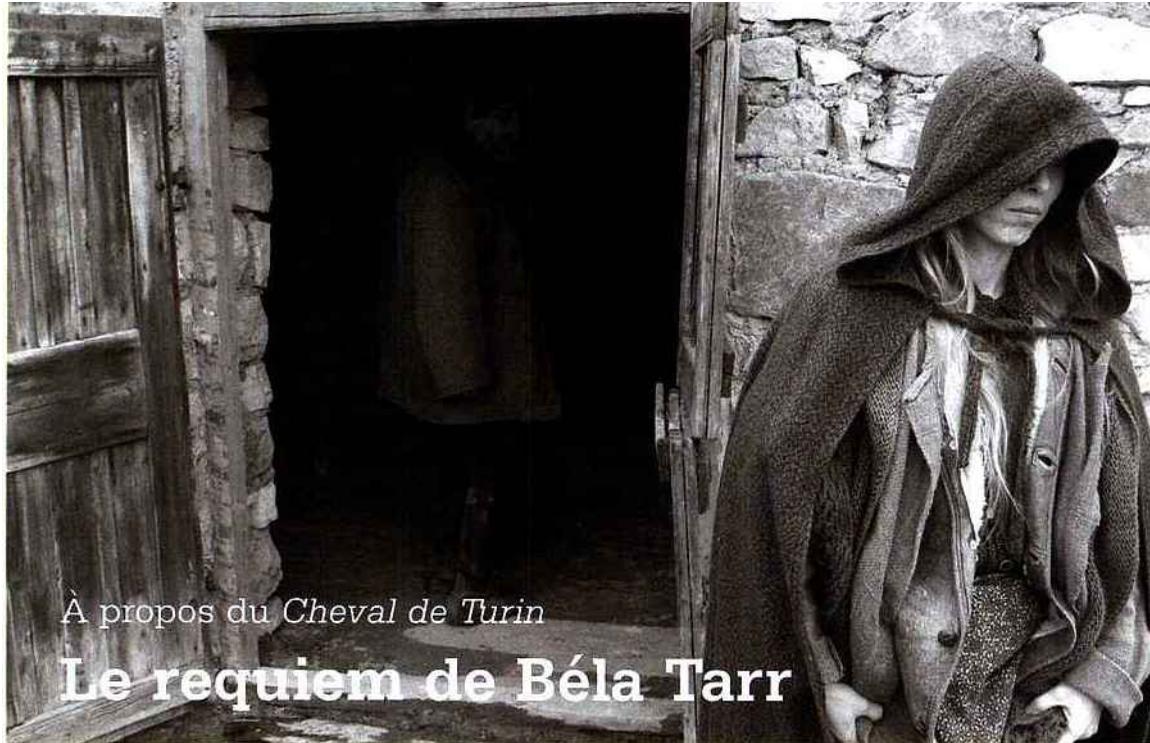
Devenir animal

Fidèle au refus d'un cinéma anthropocentré, *Le Cheval de Turin* (2011) l'est aussi, qui dépeint le quotidien d'un homme et de sa fille, perdus dans une nature hostile, isolés de la société, et vivant comme des bêtes dans une dépendance absolue à leur cheval. Ce rapport de lutte avec l'animal fait resurgir deux souvenirs glaçants : Erika Bok, la petite Estike de *Sátántangó*, qui se bagarrait avec son chat, et Karrer (*Damnation*), à quatre pattes dans une pluie battante, aboyant sur un chien. Béla Tarr mettait déjà en scène ce que Gilles Deleuze qualifierait de « rapport animal à l'animal », mais, au-delà, soulignait un lien d'identité entre Homme et Animal. Dans un même jeu de miroir, la fille habille et déshabille le père comme elle installe et ôte le harnais au cheval. Le principe de révolution qui fait se succéder les journées mornes, consacrées aux tâches nécessaires à la survie, l'attention portée aux gestes et à leur répétition enivrante nous rappellent que nous devons à Béla Tarr non seulement dix longs métrages et quelques courts magistraux, mais aussi l'impact qu'ils ont produit sur Gus Van Sant, son illustre « groupie » qui écrit : « *Les œuvres de Béla ont une démarche organique et contemplative (...) Elles sont tellement plus proches des vrais rythmes de la vie qu'il nous semble assister à la naissance d'un nouveau cinéma. Béla Tarr est l'un des cinéastes réellement visionnaires* »².

RAPHAËLLE PIREYRE

1. C'est d'ailleurs le cas de *Prologue*, qui ouvre le film collectif *Visions of Europe* (2004), travelling sur la file d'attente interminable qui mène à la soupe populaire et réaffirme l'ambition sociale de Béla Tarr, dans le sujet, mais aussi dans le recrutement de sans-abris pour jouer cette séquence.

2. Gus Van Sant, « La caméra est une machine », *Trafic* n°50, p. 498



À propos du *Cheval de Turin*
Le requiem de Béla Tarr

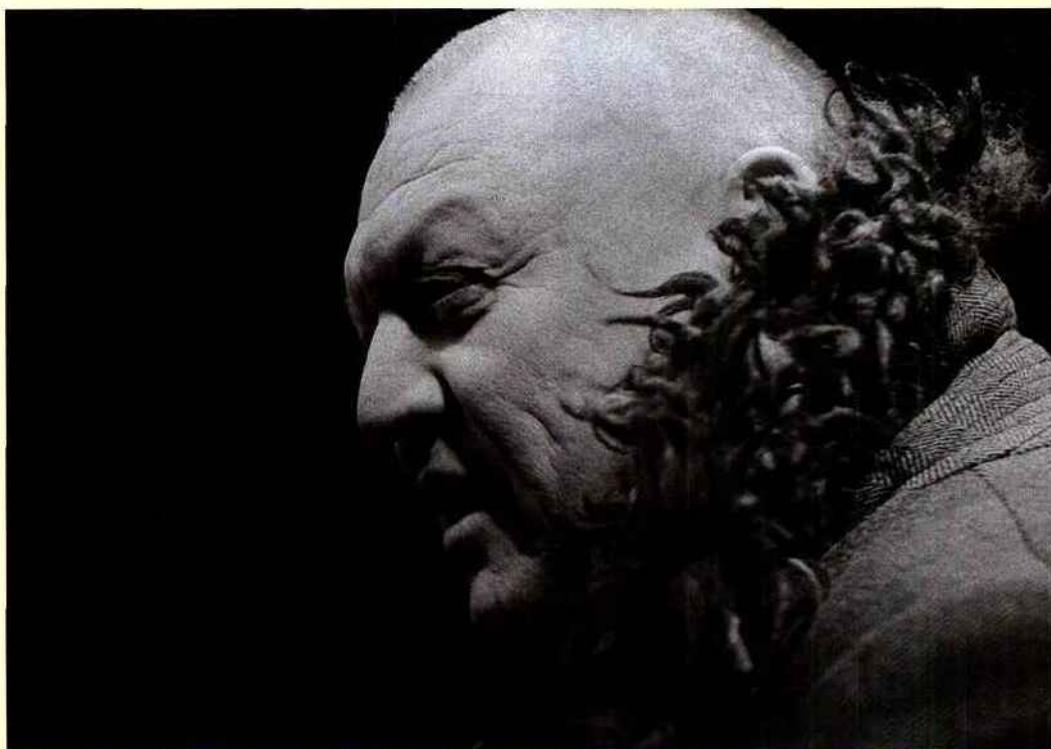
Béla Tarr a annoncé que *Le Cheval de Turin* sera son ultime réalisation. Il ne faut pas voir là une coquetterie ou un simple effet d'annonce, mais sans aucun doute une décision profondément mûrie et réfléchie, surtout après l'épreuve qu'a représenté pour le cinéaste la réalisation de son film précédent (*L'Homme de Londres*), expérience rendue catastrophique par le suicide de son producteur, Humbert Balsan. Plus qu'un « testament artistique », *Le Cheval de Turin* se présente donc avant tout comme une somme et comme une conclusion, une manière d'achèvement dans tous les sens du terme. Cet achèvement se traduit par une expérience cinématographique d'une force proprement hallucinante, comme si, au moment de clore son œuvre, Béla Tarr avait opéré une forme de condensation et de cristallisation de tout son travail passé, réduit et précipité en une œuvre unique.

Le synopsis proposé par le cinéaste tient en trois phrases : « *À Turin, en 1889, Nietzsche enlaça un cheval d'attelage épuisé puis perdit la raison. Quelque part dans la campagne, un fermier, sa fille, une charrette et le vieux cheval. Dehors le vent se lève* ». Pour sibyllin qu'il soit, ce bref résumé donne une des clés du film, reprise d'ailleurs par la voix off, qui de temps à autre relaie la narration : le cheval qui apparaît dans le film est bien celui de la célèbre anecdote, connue de tous les admirateurs du philosophe. Béla Tarr ne la rappelle que pour en prendre le contrepied philosophique. À l'inverse de la pensée nietzschéenne, il pose une question basique : qu'est-il arrivé au cheval ?

La réponse, si on peut la nommer ainsi, est délivrée dans ce fulgurant film métaphorique. Lors du premier

plan-séquence, qui constitue l'ouverture du film, la charrette menée par le vieux fermier et le cheval avance dans la campagne. L'homme regagne sa ferme. Sa fille l'aide à dételer l'animal et à se soigner lui-même, car il a un bras mort. Tout est montré en temps réel, avec des plans-séquences chorégraphiés à l'extrême, selon le procédé d'énonciation récurrent de Tarr. On ne sortira plus jamais de cette mesure misérable, dans laquelle on mange dans une écuelle des pommes de terre bouillies, sans couvert, rien qu'avec les doigts. Presque aucun dialogue. Le vent qui se déchaîne et qui emplît la piste sonore. Des plans d'une durée interminable. À partir du moment de ce retour et de cet enfermement, Béla Tarr filme une chronique de la « dé-création », de l'anéantissement progressif. Le film est découpé en six jours, chacun annoncé par un carton. À chaque jour, l'univers se rétrécit. Le cheval ne veut plus partir travailler. Puis il ne s'alimente plus. Le puits ne donne plus d'eau. Progressivement, les six jours, qui correspondent bien évidemment, sous une forme inversée, aux six jours de la Création selon la Genèse, conduisent à une manière d'extinction progressive et inéluctable.

Béla Tarr parvient sans doute avec ce film à l'essence même de son cinéma. Tout y est réduit à une forme minimale : une intrigue scénaristique pratiquement absente, un décor unique, trois personnages (dont le cheval) et, par deux fois, des visiteurs. Il y déploie également son art paradoxal, fait de l'alliance entre le réalisme et la matérialité la plus rugueuse qui soit (on ressent physiquement le vent, le poids des tissus, la chaleur des patates), et d'autre part une forme de fantastique métaphorique tou-



jours renouvelé, et d'autant plus sidérant qu'il ne s'appuie sur aucune explication. C'est ainsi que l'on ne sait pas pourquoi le père et la fille, tentant de fuir leur maison, sont finalement ramenés à leur point de départ. Les forces élémentaires, comme le vent, ou la lumière (qui finit, littéralement, par disparaître) participent ainsi aux deux régimes : réalisme et fantastique.

Dans le même temps, le langage cinématographique bien particulier de Béla Tarr, si célèbre que l'on peut reconnaître immédiatement l'un de ses plans, se met lui-même à subir des modifications. Les plans-séquences en mouvement, à la chorégraphie complexe, de la première partie du film, font progressivement place à des plans tout aussi longs, mais dont la fixité s'accroît de plus en plus, signifiant ainsi, de manière purement cinématographique, le retrait graduel de la force vitale.

C'est ainsi une forme d'apocalypse lente que Béla Tarr filme et traduit en plans d'une force immense, rappelant à chaque plan le potentiel de puissance du cinéma. Il est difficile de déterminer si c'est l'univers qui s'écroule et que la ferme est le seul lieu encore debout, ou au contraire si c'est cet univers infime qui dépérit et meurt à la suite de l'épuisement du cheval ; Tarr, reprenant de manière voilée les classiques correspondances entre macrocosme et microcosme, semble indiquer qu'il s'agit au final de la même chose. Mais chez lui, cette apocalypse prend une forme lente, presque tranquille, en même temps qu'elle traduit une angoisse profonde et universelle. La sidération hypnotique provoquée par le film tient

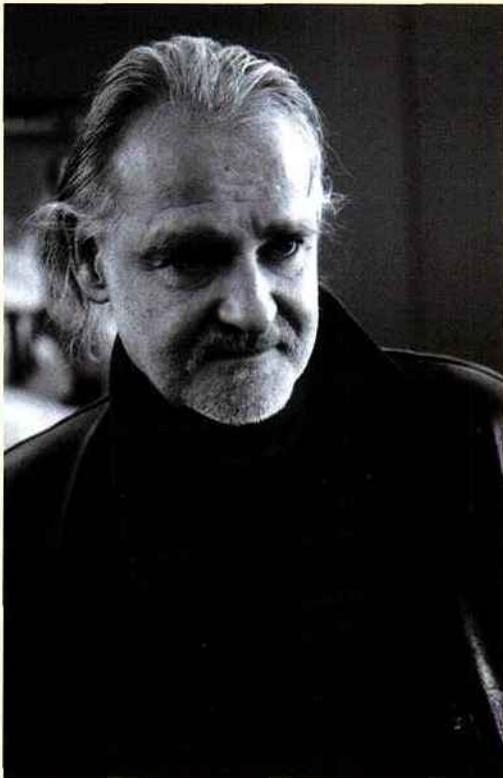
d'ailleurs sans doute autant à la densité des images, à la richesse du son, et à son art de la dilatation temporelle, qu'à cette projection du spectateur vers des archétypes universels. Au sens propre, Tarr nous ramène vers des situations élémentaires, et fait jaillir une douleur portée par l'ensemble de l'humanité : la conscience de la mortalité, la dureté de l'incarnation dans un univers matériel, l'inexorabilité des cycles naturels. En même temps que la fin d'un cycle vital, Tarr, et c'est encore plus bouleversant, filme également la fin de son cinéma, signifiant la corrélation entre l'art et la vie. Les mouvements de caméra disparaissent, puis finalement la lumière elle-même. Tout finit par s'éteindre. C'est, tout simplement, la Fin. ■

LAURENT AKNIN



Le Cheval de Turin (A Torinói Ló) France-Suisse-Hongrie-Allemagne. Réal. : Béla Tarr. Scén. : Béla Tarr et Laszlo Krasznahorkai. Phot. : Fred Kelemen. Mus. Mihály Vig. Déc. : Sándor Lálly. Prod. : Vega Films Productions, TT Filmműhely, Zero Fiction Film.

Dist. France : Sophie Dulac Distribution. Avec Erika Bok, Mihály Kormos, Janos Derzsi. Durée : 2h26. Sortie France : 30 novembre 2011.



Filmographie de Béla Tarr

Béla Tarr est né le 21 juillet 1955 à Pécs (Hongrie).

1978 : **Hôtel Magnezit** (Court-métrage)
Durée : 10 mn.

1979 : **Le Nid familial** (*Családi tüzfészek*)
Avec Laszlone Horvath, Gabor Kun, Jánosné Szekeres, Irén Rácz.

1981 : **L'Outsider** (*Szabadgyalog*)
Avec András Szabó, Jolan Fodor, Imre Donko, Istvan Bolla, Ferenc Jánossy.

1982 : **Macbeth** (Téléfilm)
Avec György Cserhalmi, Erzsébet Kútvölgyi, Ferenc Bencze, Imre Csujá, János Derzsi.

1982 : **Rapports préfabriqués** (*Panelkapcsolat*)
Avec Judit Pogány, Róbert Koltai, Kyrí Ambrus, János Fábíán.

1984 : **Almanach d'automne** (*Őszi almanach*)
Avec Hédi Temessy, Erika Bodnár, Miklós Székely B., Pál Hetényi, János Derzsi.

1988 : **Damnation** (*Kárhozat*)
Avec Gábor Balogh, János Balogh, Péter Breznyik Berg, Imre Chmelik, György Cserhalmi.

1990 : **The Last Boat** (*Az Utolsó hajó*)
(Court-métrage) Avec Miklós Székely B., Michael Mehlmann, László Gálffi, László Kistamás.

1990 : **City Life** (Documentaire)
Réalise la partie consacrée à Budapest dans ce film composé de 12 court-métrages signés par réalisateurs différents.

1994 : **Le Tango de Satan** (*Sátántangó*)
Avec Mihály Vig, Putyi Horváth, László Felugossy, Éva Almássy Albert, János Derzsi.

1995 : **Voyage sur la plaine hongroise** (*Utazás az Alföldön*)
(Court-métrage) Avec Mihály Vig.

2000 : **Les Harmonies Werckmeister** (*Werckmeister harmóniák*)
Voir générique complet dans ce numéro.

2004 : **Prologue**
Sketch du film *Visions of Europe*, composé de 24 court-métrages.
Co-réalisé avec Ágnes Hranitzky. Avec Krysztina Tomka, Zoltan Agost, JuditAndrésí, Akos Eged, Attila Gal, Sandor Kertész, Miklos Szigo, Melinda Szakai.

2007 : **L'Homme de Londres** (*A Londoni férfi*)
Co-réalisé avec Ágnes Hranitzky. Avec Miroslav Krobot, Tilda Swinton, Ági Szirtes, János Derzsi, Erika Bók.

2011 : **Le Cheval de Turin** (*A Torinói ló*)
Co-réalisé avec Ágnes Hranitzky. Avec : János Derzsi, Erika Bók, Mihály Kormos, Ricísi. ■



La belle histoire du cinéma hongrois

Mephisto (István Szabó, 1981).

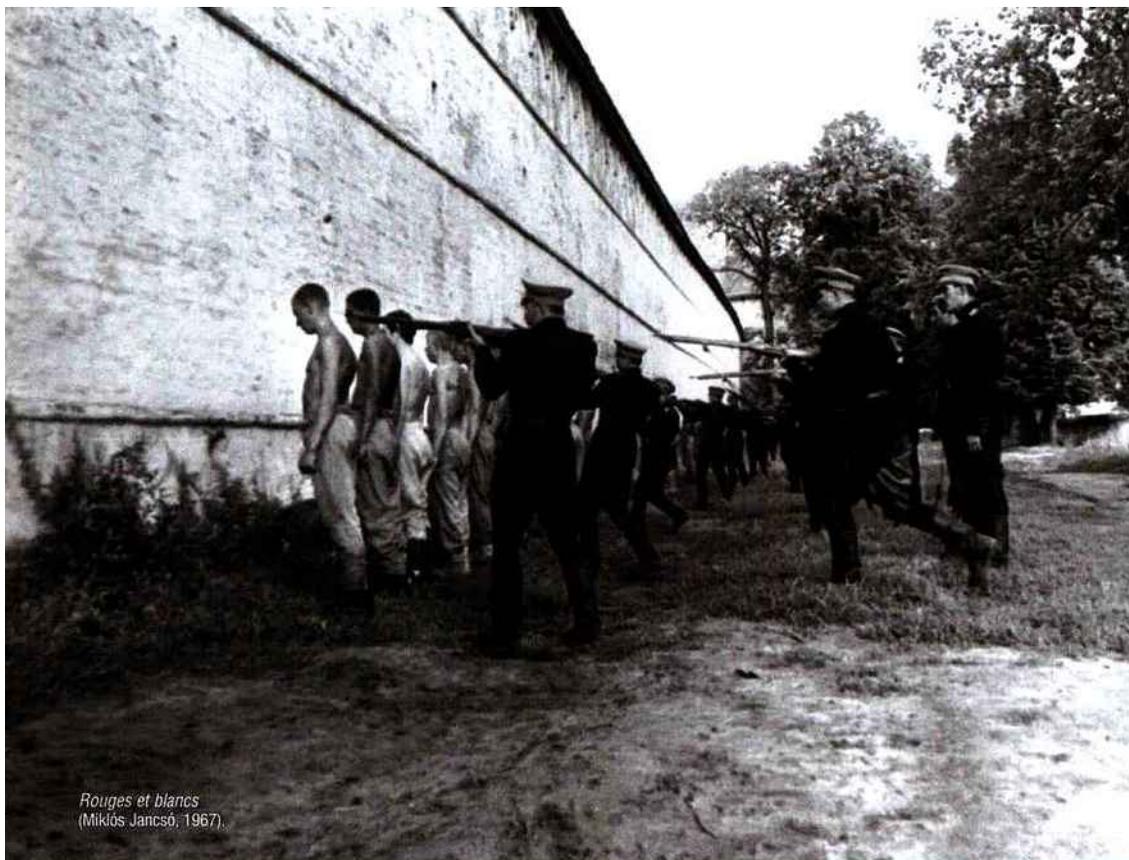
Bien que la Hongrie se trouve au cœur de l'Europe, son histoire et sa culture lui ont toujours donné une position particulière par rapport aux autres pays du continent. Ceci est particulièrement vrai dans le domaine du cinéma. Pour beaucoup, le cinéma hongrois diffère assez peu des cinématographies des autres pays de l'ex-bloc communiste. Il y a en réalité davantage de différences que de points communs entre celui-ci et celles-là.

Depuis le début du XX^e siècle, la Hongrie est un foyer majeur sur la carte du cinéma mondial. On a souvent plaisanté en disant que pour réussir à Hollywood, il fallait être hongrois : l'homme derrière la Twentieth Century Fox se nommait Wilhelm Fuchs et il était né à Tolcsva ; Paramount a été fondé par Adolph Zukor (sa phrase est restée célèbre « *Il ne suffit pas d'être hongrois* ») ; Michael Curtiz est né Manó Kertész Kaminer ; Béla Ferenc Dezső Blaskó est devenu Bela Lugosi. Sans même parler de la contribution de la famille Korda au cinéma britannique. La tradition se poursuit même après la terreur stalinienne en 1956 : le producteur Andrew G. Vajna (*Nixon*, *Total Recall*, *Angel Heart*), le réalisateur et producteur Peter Medak (*Dieu et mon droit*, *L'Âge de vivre*) et le scénariste Joe Eszterhas (*Flashdance*, *Basic Instinct*), né József Eszterhas, ont

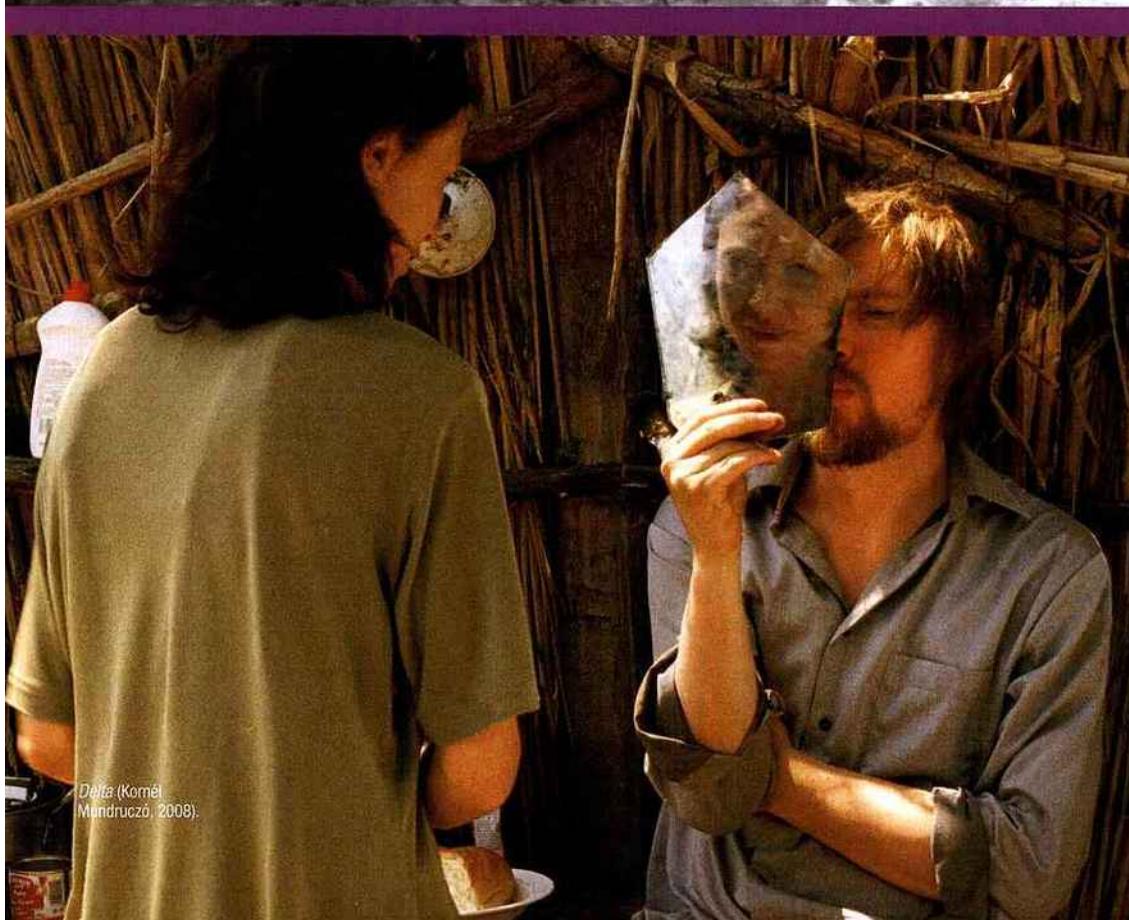
tous fait une carrière impressionnante aux États-Unis après avoir fui le régime totalitaire hongrois. Aujourd'hui le réalisateur Nimród Antal travaille aussi bien en Hongrie (*Kontroll*, 2003) qu'à Hollywood (*Motel*, 2007, *Blindés*, 2009, *Predators*, 2010).

Mais l'histoire du cinéma hongrois ne se résume évidemment pas à celle de ces célèbres émigrants. Après la nationalisation du cinéma, en 1948, et son organisation en monopole (Compagnie de Cinématographie Nationale Hongroise), les premiers films furent réalisés selon les canons stricts du réalisme socialiste. Mais cela ne dura pas très longtemps : très vite il fut possible de repérer l'influence du néo-réalisme et des signes de critique sociale voilée. La réponse sanglante au soulèvement de 1956 ne déboucha pas sur une répression équivalente dans le champ artistique. Le début des années 60 voit au contraire la naissance d'une Nouvelle vague hongroise, illustrée par quelques grands noms tels que Miklós Jancsó et István Szabó. « *Réaliser des films est devenu le prototype de l'activité politique en Hongrie car la censure a été moins sévère que pour d'autres formes culturelles. (...) Le réalisateur pouvait se considérer comme un important agent de libertés politiques dans un sens, puisque beaucoup de cinéastes avaient un contact direct avec les hauts dirigeants politiques, qui leur ont permis de fonctionner comme un groupe de pression intellectuelle.* »¹

1. *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy, Dina Iordanova, BFI Publishing, 2000.



Rouges et blancs
(Miklós Jancsó, 1967).



Delta (Kornél
Mándruczó, 2008).

Aujourd'hui, l'industrie cinématographique hongroise a plus prouvé sa capacité à survivre et s'adapter que ses voisins d'Europe de l'Est. À partir des années 90, le documentaire et l'industrie pornographique s'épanouissent, alors qu'une crise financière bat son plein et débouche sur une baisse de la production cinématographique. Mais le cinéma est soutenu par une politique gouvernementale active : un pourcentage sur la vente des tickets est prélevé par l'État, l'argent étant ensuite redistribué au bénéfice de l'industrie cinématographique. Et pendant ses presque vingt ans d'existence (1992-2011), le Magyar Filmunio a fait en sorte que les films hongrois soient produits, promus et distribués à un niveau international.

Contrairement à d'autres pays ex-communistes, la Hongrie n'a pas complètement fermé son réseau de cinémas Art et essai ni ses ciné-clubs, ni privatisé ses plus importants studios de cinéma, tel le Béla Balázs Stúdió. À son zénith il y a quelques années, la *Semaine du film hongrois à Budapest* présentait plus de trente longs métrages dans des genres différents, permettant à l'industrie locale de se maintenir, offrant un cadre séduisant aux productions étrangères. Comme l'indique le site Internet FilmNewEurope, « *La Hongrie est devenue l'une des plaques tournantes de l'Europe pour la coproduction internationale ces six dernières années, suite à l'adoption de lois importantes qui mettent en place un système de crédit d'impôt permettant aux producteurs de récupérer 25% du coût de la production* ».²

Ainsi la Hongrie, traditionnellement connue comme drapée dans sa propre histoire et pour ses films socio-philosophiques, s'ouvre maintenant à des coproductions, avec de bons résultats dans les festivals. Parmi les exemples les plus récents : *Adrienn Pál* d'Ágnes Kocsis (Hongrie-France-Autriche-Pays-Bas), *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr (Hongrie-France-Allemagne-Suisse-États-Unis), *Womb* de Benedek Fliegauf (Allemagne-Hongrie-France) ou *Retrace* par Judit Elek (Hongrie-Roumanie-Suède). Sans oublier quelques coproductions géographiquement atypiques, comme *The Maiden Danced to Death*, de Endre Hules (Hongrie-Canada-Slovénie) ou *Istanbul*, de Ferenc Török (Hongrie-Pays-Bas-Irlande-Turquie). Il arrive même que certains cinéastes étrangers soient séduits par l'âme hongroise : *Katalin Varga* (2009), réalisé par l'Anglais Peter Strickland, est imprégné de ce qui fait la spécificité hongroise, tant sur le plan géographique que sur celui des thèmes retenus.

Il est intéressant de voir ce qui arrive aux auteurs dans cet environnement très créatif. Contrairement à des pays comme la Russie, où le financement public insuffisant conduit souvent à des conflits entre différentes générations de cinéastes, les Hongrois ont toujours travaillé en harmonie. Miklós Jancsó continue de tourner ses films historiques, et de travailler sur la question de l'identité nationale. La génération de Béla Tarr n'a pas renoncé aux expérimentations formelles et autres allégories philosophiques, et de jeunes cinéastes trouvent leur identité en faisant le lien entre cinéma de genre et auteurisme. S'il y a

conflit générationnel, il est plus symbolique. Béla Tarr est ainsi apparu dans les années 70 comme un enfant terrible, alors que Miklós Jancsó et István Szabó étaient à leur apogée. De la même façon les jeunes artistes d'aujourd'hui essaient de se différencier des pratiques établies par la génération précédente. N'oublions pas que Béla Tarr a tourné son premier long métrage *Nid familial* à l'âge de 22 ans, avant même d'être accepté comme étudiant à l'Académie de cinéma, puis a réalisé des films au style constamment changeant. Chacun d'eux est devenu instantanément culte. Tarr a ensuite persisté dans l'expérimentation, acquérant une sorte de statut de rock star (non seulement en Hongrie mais aussi en Occident). Les interviews qu'il a accordées lors de la promotion internationale de son *Cheval de Turin* sont dignes de celles d'une idole de la scène musicale. L'idée d'un réalisateur pour qui tout est permis (sujet artistique comme vie privée) a longtemps existé en Europe de l'Est. Mais les jeunes cinéastes de Roumanie, de Pologne ou de Serbie préfèrent se concentrer sur des sujets de la vie quotidienne, moins gourmands sur le plan du budget, tout en conservant de bonnes perspectives de distribution. Le cinéma hongrois, qui a toujours défendu l'autoréflexion, a été largement libéré de la nécessité de se pencher sur les questions d'actualité. Les jeunes réalisateurs hongrois d'aujourd'hui ne pratiquent pas l'autocensure, ni ne se courbent sous les fourches caudines de la tradition. Les registres politique et historique ont été trop longtemps visités : les jeunes cinéastes préfèrent jouer avec des notions moins abstraites comme les tabous familiaux ou sociétaux ou encore jongler avec les genres.

Parmi les auteurs contemporains de premier plan, Kornél Mundruczó, dont *Johanna* (2005), *Delta* (2008) et *Tender Son: The Frankenstein Project* (2010) pourraient être considérés comme une réflexion sur les frontières de la moralité. Ou György Palfi, dont les trois longs métrages ne pouvaient pas être plus différents : *Hic - de crimes en crimes* (2002) est une comédie policière, *Taxidermie* (2006) un mix entre la parodie de drame familial et l'horreur viscérale, et *I Am Not Your Friend* (2009) comprend des séquences documentaires dans un école maternelle.

Au vu des coupes budgétaires récentes, le gouvernement hongrois a tendance à souscrire à l'opinion du journaliste Tibor Fischer : « *Quand je pense aux films hongrois, je pense au désespoir et à la désolation, et qui plus est, à un désespoir et une désolation d'une durée indéfendable* »³. Mais en 1952, Georges Sadoul soulignait déjà, dans son livre « *Panorama du cinéma hongrois 1896-1953* »⁴, les atouts et les faiblesses du cinéma hongrois. Celui-ci n'a pas fini de faire parler de lui... ■

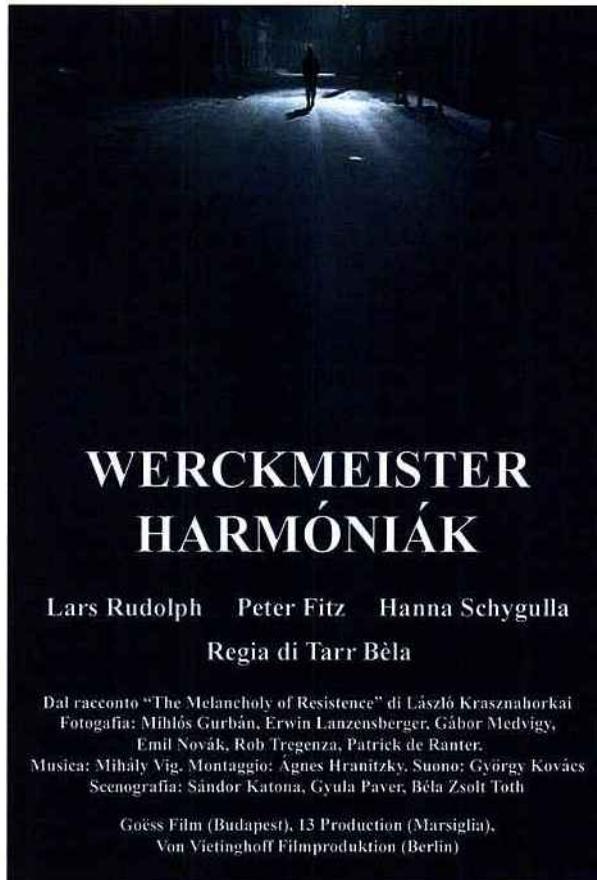
YOANA PAVLOVA

2. <http://www.filmneweurope.com/news/hungary/fne-visegrad-2010-coproductions-in-hungary>.

3. Tibor Fischer *The Guardian*, samedi 7 Octobre 2006.

4. Éditeurs Français Réunis.

Arte France cinéma
Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
Rai Tre
Studio Babelsberg
Magyar Televizio
Eurimages (Fonds du Conseil de l'Europe)
présentent



LES HARMONIES WERCKMEISTER

(*Werckmeister harmóniák*)

Un film de **Béla Tarr**, co-réalisé par **Ágnes Hranitzky**

Scénario de **Béla Tarr** et **László Krasznahorkai**,
d'après son roman *La Mélancolie de la résistance*
Dialogues additionnels de **Péter Dobai**, **Gyuri Dósa Kiss** et **György Fehér**

Durée : **2h19**

Format : **1.66 : 1, 35 mm, noir et blanc, Stéréo**

Tourné entre **1997** et **2000**
Sortie France : **13 février 2003**

LISTE ARTISTIQUE



János Valuska
Lars Rudolph
(voix hongroise :
Tamás Bolba)



Gyuri Eszter
Peter Fitz
(voix hongroise :
Péter Haumann)



Tünde Eszter
Hanna Schygulla
(voix hongroise :
Marianna Moór)



Lajos Harrer
Alfréd Járαι



Madame Harrer
Irén Szajki



L'homme au long
manteau
János Derzsi



L'homme au
bonnet de marin
**Tamás
Wichmann**



L'homme aux
bottes de cow-boy
Djoko Rosic



Le directeur du
cirque
Ferenc Kállai



L'homme à tout
faire
Mihály Kormos

Et avec :

Le capitaine
Péter Dobai

Le réceptionniste
Putyi Horváth

Monsieur Hagelmayer
Gyula Pauer

L'homme au chapeau de fourrure
Mátyás Dráfi

Tante Piri
Éva Almássy Albert

Monsieur Argyelán
András Fekete

Le Prince
Sandor Bese

Monsieur Volent
Lajos Dobak

Monsieur Nadabán
György Barkó

Monsieur Má dai
Béla Máriáss

LISTE TECHNIQUE

Producteur
**Franz Goess, Paul Saadoun,
Miklos Szita, Joachim Von
Vietinghoff, Béla Tarr**

Musique
Mihály Vig

Photographie
**Patrick de Ranter, Miklós
Gurbán, Erwin
Lanzensberger, Gábor
Medvigy, Emil Novák, Rob
Tregenza**

Opérateur Steadicam
Jörg Widmer

Assistants réalisateur
**Jeroen Frantzen, Sebestyén
Kodolányi, Roland Vranik,
Csaba Bagossy**

Montage
Ágnes Hranitzky

Son
**Csaba Erös, László Györffy,
Gábor Erdélyi, Brigitta
Kajdácsi, György Kovács**

Décors
**Sándor Katona, Zsuzsa
Mihalek, Béla Zsolt Tóth**

Costumes
János Breckl

Création de la baleine
Iván Pohárnok

Maquillage
Erzsébet Rácz