

Sylvie Rollet



Éditeur

MSH Paris Nord

Édition électronique

URL : <http://appareil.revues.org/1941>

DOI : 10.4000/appareil.1941

ISSN : 2101-0714

Référence électronique

Sylvie Rollet, « Filmer la figure humaine « au milieu » des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *Appareil* [En ligne], 12 | 2013, mis en ligne le 13 décembre 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/1941> ; DOI : 10.4000/appareil.1941

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

contrat creative commons

Filmer la figure humaine « au milieu » des choses : le cinéma selon Béla Tarr

Sylvie Rollet

- 1 Le cinéma de Béla Tarr présente une très grande cohérence malgré les différences formelles qui semblent opposer ses trois premiers films – *Le Nid familial* en 1977, *L'Outsider* en 1980 et *Rapports préfabriqués* en 1982 – et la suite de son œuvre : la « trilogie » dite « démoniaque » – *Damnation* (1987), *Sátántangó* (1994) et *Les Harmonies Werckmeister* (2000) – puis *L'Homme de Londres* (2007) et *Le Cheval de Turin* (2011).
- 2 Je ne traiterai que de cette seconde période et à travers un seul film, *Damnation*, qui me semble rassembler toutes les questions que pose le cinéma de Béla Tarr.

1. Le temps de la Catastrophe immanente

- 3 Ce qui caractérise l'univers du cinéaste, c'est le traitement du temps et d'abord celui dont ses films nous font faire l'expérience. La sensation quasi tactile d'un temps dans lequel on est littéralement englué provient d'abord de l'extrême étirement des plans-séquences (55 plans pour une durée totale de 1h55 dans *Damnation*, 36 plans pour 2h20 dans *Les Harmonies Werckmeister*), voire de la durée démesurément allongée du film lui-même dans le cas de *Sátántangó* (7h30). Cette impression d'« épaisseur temporelle » est également produite par la lenteur des mouvements d'appareil accompagnés d'imperceptibles variations dans la distance de l'objectif et par l'extrême réduction des actions et des dialogues.
- 4 Ce temps « uniforme » est aussi celui des personnages, plongés dans un présent sans bornes, sans passé et sans avenir, bien que suspendu dans une attente indéfinie. Rien, pour Karrer, le héros de *Damnation*, ne peut survenir, car tout est déjà advenu : ni le suicide autrefois de sa compagne, ni la rencontre d'une autre femme, ni la séparation des amants, ni même la trahison finale de Karrer ne font plus événement.

- 5 C'est pourquoi la « damnation » est aussi ce qui frappe l'enchaînement des plans, le suivant ne pouvant jamais être la « rédemption » du plan précédent. Dans cette durée immobile, lorsque fait irruption la catastrophe annoncée, l'événement ne peut s'inscrire ni pour le personnage, ni pour le spectateur, dans une expérience, c'est-à-dire une mémoire : il ne relève que du « choc ». Le choc - c'est-à-dire proprement le « non vécu » qui échappe à toute représentation - ne requiert de la conscience que l'amortissement, l'habitude se substituant à la mémoire. C'est tout le sens de la réflexion de Benjamin¹ sur une époque qui a vu la destruction définitive de l'expérience sur laquelle pouvait autrefois se fonder le récit.
- 6 Les films de Béla Tarr, et singulièrement *Damnation*, participent en ce sens d'une histoire dont ils sont les contemporains : celle d'un siècle qui a vu s'effondrer l'illusion d'une marche irrésistible de l'humanité vers le progrès, d'une époque qu'ont cessé d'enchanter les grands récits émancipateurs². L'intrigue ne peut plus être que celle d'une « histoire après la fin » quand « tout est fini » et que « la fin est sans fin », comme le dit la chanteuse du « Titanik Bar » dans *Damnation*.
- 7 Au premier abord, la trilogie composée de *Damnation* (1987), *Sátántangó* (1994) et *Les Harmonies Werckmeister* (2000) semble donc proposer une vision du monde aussi infernale que celle de Blanqui dans *L'Éternité par les astres*. En 1872, dix ans avant *Ainsi parlait Zarathoustra*, Auguste Blanqui écrivait en effet :
- Il n'y a pas de progrès. Hélas ! non, ce sont des rééditions vulgaires, des redites. [...] Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite. [...] L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations³.
- 8 Cette vision cosmique de l'histoire humaine, note Benjamin, « est le réquisitoire le plus terrible qui puisse être prononcé à l'encontre d'une société qui projette dans le ciel cette image cosmique d'elle-même⁴ ».
- 9 Il ne faudrait pourtant pas s'y tromper : Béla Tarr

,aenationes i

eer ,III dens

- 11 « Le médium cinématographique », déclare en effet Béla Tarr, « est étranger à l'allégorie, parce que cet instrument qu'on appelle la caméra ne peut enregistrer que des choses réelles, visibles⁶ ». Aussi peut-elle capter les rythmes du monde dans lesquels l'homme s'inscrit : des rythmes sans fable, sans « Histoire », sans transcendance. Mais parler du monde peut encore prêter à confusion, car les rythmes désaccordés des vivants et des choses ne forment une unité que du point de vue d'un ordre supérieur, du point de vue du *muthos* encore.
- 12 Or, la position radicalement empiriste adoptée par Béla Tarr ne nous offre aucune « vision du monde », mais plutôt une décomposition de ce que nous nommons « le monde ». La puissance sensorielle de son cinéma vient de ce qu'il tente de capter l'infinie variété des rythmes et des durées, d'explorer la matière des visages et l'épaisseur des corps, de découvrir la texture de l'espace et des choses. Toute la question est alors celle de l'improbable ajustement de ces dynamiques hétérogènes, dont l'assemblage conflictuel ne forme jamais ce que l'on pourrait appeler un « monde commun ». Ce que filme le cinéaste, c'est la vie comme « milieu » où circulent des énergies, s'exercent des forces, s'enclenchent des dynamiques et surgissent des points de butée.
- 13 Si Béla Tarr rejoint la pensée benjaminienne, c'est d'abord ici : en usant du cinéma non comme un moyen d'expression, mais comme une technique d'exposition des « choses » elles-mêmes⁷. À l'encontre du modèle narratif-représentatif auquel souscrit la production cinématographique dominante, l'œuvre de Béla Tarr mobilise ce qui relève en propre de l'appareil cinématographique : sa puissance « rythmique » et l'expérience « tactile » (et non « optique ») que la projection nous fait faire⁸.

2. La forme rythmique

- 14 Il me faut, tout d'abord, préciser la manière dont j'emploie le terme de « rythme ». Il vise à désigner la puissance propre au cinéma que mobilisent les films de Béla Tarr : son pouvoir de proposer à notre perception, au présent, des temps « impossibles » ou, à tout le moins hétérogènes, qui entrent en coalescence. Je précise que cette hétérogénéité ne relève pas de la seule « localisation temporelle » (passé/présent/futur), mais aussi de « régimes temporels » distincts (temps et durées a-chronologiques que traduisent les notions d'« aspect » et de « mode » dans les formes verbales).
- 15 J'entends donc le terme de « rythme », au sens originel (sans rapport, évidemment, avec la cadence, le tempo ou la mesure), désormais établi grâce à Benveniste⁹ : le terme désigne, par opposition à *σχῆμα, μορφή, εἶδος*, la forme de ce qui n'a pas consistance définitive, mais fluide et modifiable. Le rythme est donc une forme qui s'extrait et se distingue de l'informe, mais aussi une forme qui n'apparaît que *dans* le temps. Autrement dit, le rythme naît du temps, tout en lui donnant forme sans figurer quoi que ce soit¹⁰. Ce que j'appelle ici « rythme », ce serait cette forme mouvante de notre rapport au temps ou, plus exactement, à la disparité des temps. Pour rendre sensible ce rapport, Béla Tarr va mobiliser le pouvoir qu'a le cinéma de nous rendre perceptible le temps, en dehors de la durée enregistrée (le segment temporel que délimite le plan) et du temps raconté (donc de la succession des plans).
- 16 Mais à quelles conditions le temps « sans bornes » et « non localisable », c'est-à-dire le temps *en lui-même* nous est-il donné comme perception¹¹ ? La réponse est apportée par les films de Béla Tarr et, en particulier, par leur composition à base de plans « prolongés ».

On perçoit le temps pour lui-même quand le plan cesse d'être connecté à ce qui va survenir ou à ce qui a précédé, quand se distendent les liens narratifs de causalité et de consécution, autrement dit quand le *suspense* laisse la place au « suspens ».

- 17 Dans toutes ses acceptions, le terme de « suspens » désigne une absence d'ancrage, un flottement, une rupture, voire une attente. Dans sa perception filmique, le « suspens » survient lorsque cesse de s'exercer la force d'attraction du futur, qui « polarisait » le plan vers son dehors à venir et le rendait « centrifuge ». Une fois le plan devenu « centripète », peut apparaître un temps « autre que chronique ». Le suspens ne peut toutefois faire apparaître ce temps « autre » qu'à la condition d'un remaniement émotionnel et mental.
- 18 Pour penser ce remaniement, je ferai appel aux analyses de Pierre-Damien Huyghe qui, dans *Le Cinéma, avant, après*, reprend le concept benjaminien de « distraction ». À la différence du caractère « holiste » de la tension par le dénouement (qui polarise tous les affects du spectateur vers ce qui va advenir) comme de l'absorbement contemplatif (où le spectateur s'abîme dans le plan), la distraction naît du tiraillement entre deux dispositions d'esprit : le « classement » et le « saisissement ». L'activité de classement est celle de l'esprit qui identifie les perceptions, c'est-à-dire les rapporte aux objets du monde qu'elles « désignent », auxquels elles renvoient. Les perceptions font ici l'objet d'un jugement fondé sur deux processus : la référence et la mémoire (qui permet la reconnaissance). Le saisissement, lui, n'est pas une activité, mais une réceptivité. C'est l'état proprement « sensible » de l'esprit, pris « en défaut », « surpris », dépossédé de sa souveraineté sur son expérience sensible, cessant d'être la puissance organisatrice de ses perceptions (activité de synthèse qui définit le sujet kantien). C'est donc l'état d'un sujet « passible », en proie à l'émotion, dont le jugement se suspend. Ce que Benjamin nomme « distraction », ce serait alors l'état d'un spectateur, tirillé entre le mode « classique » du regard qui assigne et interprète ce qu'il voit et le mode « exposé » d'un regard « désemparé » auquel « il arrive quelque chose de visible¹² ».
- 19 Or, ces deux « modes de perceptibilité » sont précisément ceux que met en œuvre le cinéma pour construire un double rapport au temps. L'activité de classement (qui nous permet de passer au plan suivant) est mobilisée par le découpage et le montage, c'est-à-dire par les éléments syntaxiques-narratifs du film. L'effet du découpage est de réduire notre perception du temps à celle de la durée (de « l'action ») enclose entre le début et la fin de chaque plan. Le montage, lui, nous fait percevoir le temps comme succession, car nous ne retenons d'un plan que ce qui permet de comprendre le plan suivant. *A contrario*, l'état de saisissement, c'est-à-dire de surprise ou de déstabilisation des processus cognitifs, est suscité par ce qui, dans le plan, fait « impact », c'est-à-dire provoque un « affect en lui-même insignifiant¹³ », l'insignifiance de cet affect étant, évidemment, essentielle. Nous faisons alors, ajoute Pierre-Damien Huyghe, « l'expérience "nue" [...d'] un moment épars, un éclat du temps, un morceau sans durée ni récit, c'est-à-dire sans ligne narrative » ; autrement dit, l'expérience du « rythme qui constitue authentiquement toute image¹⁴ ».

3. Un « anti-panorama »

- 20 Pour préciser les ingrédients qui entrent dans cette expérience « nue », à chaque fois singulière, il est indispensable de revenir sur le plan prolongé qui figure à l'ouverture de *Damnation*. L'exposition cinématographique du paysage parvient ici à subvertir les relations du proche et du lointain qui régissaient le dispositif du « panorama ».

- 21 Certes, notre capacité de classement nous rend aptes à reconnaître un paysage typique de la plaine hongroise, à identifier les wagonnets comme une partie d'un complexe industriel fondé sur l'extraction de minerai, enfin à distinguer la fenêtre d'une habitation et la silhouette d'un homme assis. Si nous sommes déroutés, c'est d'abord parce que la durée du plan paraît disproportionnée par rapport aux informations qu'il contient. Nous sommes par là-même exposés à l'insignifiant. Mais nous sommes également exposés à l'incomplétude : que transportent les bennes, vers où, pour quoi faire ? Pourquoi cet homme est-il assis là ? Enfin, nous sommes exposés à l'arbitraire d'un mouvement de caméra qui déçoit notre attente, en découvrant très lentement, selon un *tempo* que rien ne justifie, une scène banale, dépourvue d'enjeu.
- 22 Le « rythme » de ce plan prolongé me semble produit par ce que l'on pourrait, par analogie avec la musique, nommer une « syncope » : « la prolongation sur un temps fort d'un élément accentué d'un temps faible produisant un effet de rupture dans la mesure ». Le « temps faible », c'est la gêne occasionnée par les éléments « insignifiants » (c'est-à-dire inassignables immédiatement à un sens) qui viennent contrarier durablement la représentation et la narration (qui donnent la « mesure » d'un film, si l'on file la métaphore musicale). Mais la syncope intervient également entre les « plans d'intensité » divergents (ou les accents différents) des diverses temporalités que conjugue le plan. On a, en effet, ici plusieurs niveaux de contrariété. Le temps long de la nature constitue un fonds d'immobilité (accentué par l'absence d'ombres et de reliefs) sur lequel s'inscrit le temps de l'Histoire. Le temps court de l'industrialisation (qui remonte à deux siècles tout au plus) est lui-même contrarié par le mouvement cyclique des wagonnets, dont le déplacement paraît sans fin. Enfin, la durée de la prise de vue et son « retard » par rapport au personnage (donc au récit) marquent aussi la présence de deux temps : celui du personnage déjà-là avant la prise et toujours là quand le plan se coupe ; celui de la caméra, dont le déplacement et le temps de prise ne semblent justifiés par rien, ce qui lui confère une temporalité autonome, aussi mécanique et opaque que celle des wagonnets. S'incrutant au sein de cet ensemble « désaccordé », l'immobilité et l'absence d'expression du personnage, d'ailleurs vu de dos, viennent évidemment décevoir, puis suspendre, toute attente.
- 23 Il me semble que s'élabore ici un « rythme » du désaccord. Ce « rythme » discordant constitue bien une « forme en mouvement » du temps, mais une forme irracontable, non mesurable : pas une représentation, plutôt une « présentation » ou une « exposition », dont l'action sur le spectateur excède la scène représentée. Ce discord marque selon moi la manière dont Béla Tarr, en exposant la figure humaine au « milieu » des choses, nous expose à l'indécidabilité du sens.
- 24 Le plan inaugural de *Damnation* va me permettre de préciser ce que j'entends par « au milieu des choses ». Alors que le début du plan a tout d'une « peinture de paysage » (certes dysphorique), le mouvement d'appareil va détruire à la fois le centrage de notre « point de vue » paysager et la possibilité d'une immersion dans le panorama. À la différence de ce que nous proposent les « belvédères optiques¹⁵ », selon la formule de Benjamin, le plan nous convie à percevoir le seuil et nous y maintient : ni dedans, ni dehors, comme le personnage. « Non réconciliés » diraient les Straub.
- 25 Ce « seuil » a ceci de particulier que l'échelonnement du proche et du lointain ne donne rien de spécifique à percevoir et perd ainsi son sens. À l'instar de l'espace incertain qui s'offre à nos regards, le plan nous maintient « aux marges » ou, plus exactement, dans un « no man's land ». En effet, dans un espace dépourvu de signes le vectorisant, un espace

dont le centre est perdu, la notion de « marges » elle-même devient inadéquate. Le *seuil* où se tient l'homme de dos et où nous maintient la fin du plan relève donc plutôt d'une « atopie ». C'est ce que je désigne par « au milieu de ».

4. L'expérience corporelle de « singularités quelconques »

- 26 Si Béla Tarr use du cinéma comme antidote du « colportage de l'espace¹⁶ », qui permettait aux « maisons de rêve » du XIX^e siècle (cabinets de cire, panoramas et passages) d'offrir aux badauds le « lointain dans l'intérieur¹⁷ », c'est que « l'immersion euphorisante » pratiquée par la production cinématographique courante en est la descendante directe. Dans cette perspective, deux « postures » d'enregistrement jouent dans l'esthétique du cinéaste un rôle majeur. La figure du seuil et celle du mouvement continu de « défocalisation » (parfois conjuguées dans la figure princeps du travelling latéral¹⁸) engagent la perception tactile d'un discord intraduisible en termes narratifs.
- 27 L'usage que fait Béla Tarr du plan séquence lui permet, en effet, de saisir successivement une pluralité de centres de gravité, dans une profonde égalité de traitement, et de nous donner à éprouver toutes les variations d'intensité qu'offrent le rapprochement ou l'écart de l'objectif et l'hétérogénéité des matières. Les lents mais incessants déplacements de la caméra ne « situent » pas les personnages dans un « décor », comme il est d'usage, mais font surgir des textures, des opacités, des fluidités, des intensités, mettant ainsi l'accent sur les « tensions » de la matière.
- 28 Les travellings latéraux font successivement apparaître des îlots de spatialité entre lesquels tout lien semble perdu. Les trajectoires des personnages se croisent parfois, mais ne se rencontrent jamais vraiment, comme si les corps cessaient d'obéir aux règles de l'intentionnalité humaine pour n'être plus tributaires que des lois de la physique. Distendant un espace qu'ils ne cessent de reconfigurer, les mouvements d'appareil ininterrompus interdisent tout centrage du regard et nous exposent à « ce qui vient ».
- 29 L'expérience « tactile » que nous fait faire la mise en scène découle, comme on l'a vu, du suspens de la chaîne syntaxique du film. Le plan séquence chez Tarr se caractérise, en effet, par sa clôture (il ne constitue la suite d'aucune action et n'appelle aucune suite) et par l'arbitraire des bornes qui délimitent ce bloc de durée : le plan commence alors que les choses sont « déjà là » et s'achève tandis qu'elles sont « encore là ». Notre attention, divertie de « l'action », devient ainsi disponible pour d'autres sensations.
- 30 Le second parti pris de mise en scène, c'est la régularité métronomique du déplacement de la caméra. Cette régularité établit ce que j'appellerai, au sens musical du terme, la « mesure » du plan. Cela confère une absolue égalité à chacun des points équidistants qui constituent sa durée. Cette « mesure » est évidemment soulignée dans la bande sonore, occupée par les mélodies circulaires de Mihály Vig ou par l'ostinato du cliquetis des wagonnets et la basse continue d'un mécanisme invisible. Au sein de cette coulée d'un temps « homogène et vide » apparaissent des « points de condensation » ou « syncopes » (au sens musical). Je qualifie de « temps faibles », dont l'accentuation vient contrarier la mesure, une série d'éléments insignifiants quoique notables, c'est-à-dire isolables par opposition : humain vs minéral, intérieur vs extérieur, plein vs vide, clair vs sombre, immobile vs en mouvement, etc. Ces distinctions, en effet, ne peuvent être investies d'une

signification : autrement dit, ce que nous pouvons classer, nous ne pouvons l'ordonner c'est-à-dire le hiérarchiser.

- 31 Le troisième parti pris (qui découle évidemment des deux autres), c'est la disparition du « personnage » (doté d'un « état-civil », selon la formule du roman réaliste adoptée par le cinéma courant) et de sa présence sur le « milieu ». La « figure humaine » ne disparaît pas pour autant. Elle n'est simplement plus caractérisée par le langage ni par l'action, mais déterminée par sa matière et son rythme corporels. Elle devient ainsi, selon les termes de Fleur Courtois, « une visagété rythmique¹⁹ ». De l'extrême égalité dans le traitement des matières s'extrait, alors, l'absolue singularité de chaque corps et de chaque visage où la mémoire d'une vie s'inscrit comme trace à même la chair (d'où l'emploi systématique de non professionnels, employés, ouvriers, paysans dont le corps a été usé par des années de travail). Mais cette trace restera indéfiniment à *déchiffrer*. C'est cette énigme-là, la seule, que nous expose le film. Aucun récit ne viendra à bout de sa résistance pour la monnayer en fiction.
- 32 Si, comme je le pense, Béla Tarr parvient à subvertir les fantasmagories d'un monde dont les passages et panoramas du XIX^e siècle seraient l'emblème, c'est en poussant à la limite le mouvement de « balayage » qui caractérise l'aperception cinématographique « dans la distraction ». La position « empiriste » adoptée par la caméra nous conduit ainsi à une réflexion sur la puissance propre à l'appareil cinématographique. Celle-ci n'est ni de « raconter des histoires », ni de mener une enquête documentaire, mais de faire surgir ce qui ne peut être converti en fiction ou en document : l'étonnante énigme de corps et de visages d'hommes qui résistent tant à l'emprise du cadre qu'à celle du récit.
- 33 L'irréductible extériorité de la figure humaine, ce serait peut-être ce qu'invente véritablement « l'époque du cinéma ». Elle est, du moins, l'unique préoccupation de Béla Tarr.

Benjamin Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », Maurice de Gandillac (trad.), revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio), 2000.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1989.

Benveniste Émile, « La notion de rythme dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1996.

Blanqui Auguste, *L'Éternité par les astres*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2002.

Boulet Jacques, « L'architecture comme distraction : traduire Benjamin avec Benjamin », *Appareil*, mai 2011, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1256>.

Déotte Jean-Louis, *Walter Benjamin et la forme plastique*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2012.

Huyghe Pierre-Damien, *Le Cinéma, avant, après*, Paris, De L'Incidence, 2012.

Krasznahorkai László, *La Mélancolie de la résistance*, Jöelle Dufeuilly (trad.), Paris, Gallimard, 2006.

Maldiney Henri, « L'esthétique des rythmes », in *Regard, Parole, Espace* [1973], Paris, Éditions du Cerf, 2012.

Rancière Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris/Avignon, Capricci/l'Âge d'Or, 2011.

Schefer Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma* [1980], Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

1. Voir Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », Maurice de Gandillac (trad.), revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 329-390.
2. Voir Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris/Avignon, Capricci/l'Âge d'Or, 2011.
3. Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2002, p. 73-76.
4. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 137.
5. László Krasznahorkai, *La Mélancolie de la résistance*, Jöelle Dufeuilly (trad.), Paris, Gallimard, 2006.
6. Propos recueillis par Émile Breton, José-Louis Lestocart, Jonathan Romney. Voir : http://www.blaout.com/site2/catalog/profile3.php?movie_id=30.
7. Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin et la forme plastique*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2012, p. 85.
8. Voir Jacques Boulet, « L'architecture comme "distraction" : traduire Benjamin avec Benjamin », *Appareil*, mai 2011, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1256>.
9. Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1996, p. 327-335.
10. Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes », in *Regard, Parole, Espace* [1973], Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 157.
11. Selon l'expression célèbre de Jean-Louis Schefer dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, [1980], Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
12. Pierre-Damien Huyghe, *Le Cinéma, avant, après*, Paris, De L'Incidence, 2012, p. 66 et 87.
13. *Ibid.*, p. 24.
14. *Ibid.*, p. 28 et 29.
15. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 847.
16. *Ibid.*, p. 546.
17. *Ibid.*, p. 549.
18. Voir, par exemple : <http://www.youtube.com/watch?v=8yzcaEJUPxQ>
19. Voir <https://sites.google.com/site/gecoulb/activites-2011-2012/empirismeetdamnationapartirducinemadebelatarr>.

Si la position radicalement empiriste de Béla Tarr rejoint la pensée benjaminienne, c'est qu'il use du cinéma non comme un moyen d'expression, mais comme une technique d'exposition des

« choses » elles-mêmes. Aussi la « figure humaine » n'est-elle plus caractérisée par le langage ou l'action, mais déterminée par sa matière et son rythme corporels. L'expérience « tactile » que nous fait faire la mise en scène, en nous exposant à l'indécidabilité du sens, nous conduit à une réflexion sur la puissance propre à l'appareil cinématographique : faire surgir ce qui ne peut être converti en fiction ou en document, l'étonnante énigme de corps et de visages d'hommes qui résistent tant à l'emprise du cadre qu'à celle du récit.

Mots-clés : cinéma, temps, rythme, suspens, syncope
personnages Tarr (Béla)

SYLVIE ROLLET

Professeure en études cinématographiques, Sylvie Rollet enseigne l'esthétique et l'histoire du cinéma à l'université de Poitiers et codirige, depuis 2003, le programme interuniversitaire (Paris 3, Paris 1, Paris 8) de recherches sur le cinéma « Théâtres de la mémoire ».