

4
engl

Montage télévisuel Harmonies de Béla Tarr

Serge Margel

l'Université de Neuchâtel (Suisse)

La fin du film. Montage et profondeur de temps dans Les Harmonies Werckmeister de Béla Tarr

Résumé

Que nous dit le cinéma sur l'eschaton ? Que nous apprennent les images mobiles, les images projetées, sur le dernier instant, sur ce qui met un terme à une durée ou une limite à l'enchaînement d'une séquence, qu'on appelle au cinéma «plan séquence» ? Et surtout quel type de montage cinématographique permet d'inscrire cet instant dans le plan d'une image ? Dans cet article, j'aborderai ce temps de la fin à partir d'une hypothèse cinématographique sur *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr.

Je partirai de certains plans séquences du film, où le temps se déplace en espace par l'inscription du hors champ dans le champ de image. Ces plans séquences produisent un contretemps dans l'écoulement temporel de l'image, que je spécifierai comme un temps eschato-cinématographique.

Mots clefs

eschatologie, espace, fin, montage, plan-séquence, profondeur, ruine, temps

§1 — Je propose ici une méditation métaphysique sur le cinéma et sur le temps, sur la fin du monde et le dernier instant. A partir des *Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr, j'essaierai de reconstituer une certaine conception du temps, un traitement ou un montage du temps, qui inscrit l'instant d'une fin à l'intervalle des images. Je passerai d'une question métaphysique à une autre, ou plus précisément de l'ontologique à l'eschatologique. Au lieu de me demander qu'est-ce que la fin ou qu'est-ce qu'une fin, qu'en est-il de la fin du monde, je m'interrogerai sur le *temps de la fin*. Peut-on parler d'une temporalité de la fin, ou d'un temps spécifique au dernier instant ? Et peut-on dire de l'instant qu'il contient une séquence temporelle qui lui est propre ? Autant de questions que j'aimerais poser à partir d'une réflexion sur l'eschatologie du cinéma. Je parlerai d'une temporalité cinématographique, qui insère ce dernier instant dans le mouvement d'une image ? Que peut nous dire le cinéma sur l'*eschaton* ? Que peuvent nous apprendre les images mobiles, les images projetées, les images de lumière sur le dernier instant, sur ce qui met un terme à une durée ou une limite à l'enchaînement d'une séquence, qu'on appelle au cinéma «plan séquence» ? Et surtout quel type de montage cinématographique permet d'inscrire cet instant dans le plan d'une image ?

Je partirai d'une définition précise de l'eschatologie, historique et métaphysique. En grec, l'*eschaton* ne désigne pas la fin au sens du but, de la visée, ni même de la finalité ou du *telos* — l'eschatologie n'est pas une téléologie, ni une apocalypse —, mais bien plutôt la limite, la frontière ou le seuil par lequel un passage du temps est possible. C'est une rupture des continuités, pour la réorganisation d'un passé et l'invention d'un avenir. On trouve ces nouvelles considérations sur le temps dans le judaïsme ancien, mais surtout dans le livre de Daniel et les écrits esséniens de Qumran, deux siècles avant l'ère chrétienne.¹ Il ne s'agit pas d'annoncer la «fin des temps» ni la fin du monde, comme promesse d'un nouveau monde, mais d'inventer une autre vision du temps, que plusieurs textes nomment justement «le temps de la fin (*'ét' qèç*)».² En somme, il faut penser ce temps de la fin *dans* le temps lui-même, dans le mouvement par lequel les instants s'enchaînent à l'infini. Aussi, j'aborderai ce temps de la fin à partir d'une hypothèse cinématographique sur *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr. Je partirai de certains plans séquences du film, où le temps se déplace en espace par l'inscription du hors champ dans le champ de

¹ Cf. (Puech 1997: 261–265). Sr cette question, je me permets de renvoyer à mon article (Margel 2014).

² «J'entendis une voix d'homme, sur l'Ulaï, criant : “Gabriel, donne-lui l'intelligence de cette vision!” Il s'avança vers le lieu où je me tenais, et, comme il approchait, je fus saisi de terreur. Et tombai face contre terre. Il me dit: “Fils d'homme, comprends: c'est le temps de la Fin que révèle la vision”», Daniel, VIII, 17. Cf. XI, 35; 40. *La Bible. Ancien testament*, II. Edition et traduction publiée sous la direction d'Edouard Dhorme, Paris, Gallimard, 1959.

l'image. Ces plans séquences produisent un contretemps dans l'écoulement temporel de l'image, que je spécifierai comme un temps eschato-cinématographique. Or, il faudrait engager une analyse approfondie de tous les films de Béla Tarr, les comparer entre eux, en retracer le parcours, en définir les variations et poser quelques axiomes. Renvoyant ce travail à plus tard, je me contenterai d'aborder ce film comme un cas singulier, sans tirer de conclusion sur le cinéma de Béla Tarr pris dans son ensemble, ni moins encore sur le cinéma en général. Je poserai une question : comment penser ensemble le temps de la fin du film et le temps de la fin du cinéma ? Selon mon hypothèse, cette question, c'est la question que pose Béla Tarr dans *Les Harmonies Werckmeister*.

Tourné entre 1997 et 2000, ce film est co-réalisé avec Agnès Hranitzky, d'après le roman de Laszlo Krasnahorkai, *La Mélancolie de la résistance*.³ Ce film en noir et blanc dure deux heures et 19 minutes, et ne comporte que 37 plans, qu'on peut déjà qualifier tous de «plans séquenceszz». Chacun de ces plans suit le parcours, ou la marche de Janos Valuska, facteur d'une petite ville hongroise, qui rend visite à son ami Gyuri Eszter, musicologue, homme sage et tempéré, qui médite régulièrement sur les théories harmoniques, philosophiques et pythagoriciennes d'Andreas Werckmeister, célèbre compositeur allemand du XVIIe siècle (à qui l'on doit plusieurs traités d'harmoniques musicales qui ont fait dates). Dans son parcours nocturne et quotidien, Janos voit arriver sur la place publique une gigantesque roulotte contenant une baleine empaillée, un monstre marin pour un cirque d'attraction. Cette baleine représente à ses yeux l'hyperbole de la création :

Il y a là une énorme baleine, dit Janos, un mystérieux monstre marin, un témoin extraordinaire des cieux lointains et inconnus [...] Il y a là-dans une bête énorme, une créature divine. Faut-il, pour s'amuser ainsi, que le créateur soit puissant! (plan 11).⁴

Autour de cette baleine, on annonce la venue d'un Prince, voire d'un sauveur, qui ne viendra pas. Autour du monstre, on voit surtout émerger une tension entre chaos et harmonie. Le chaos règne partout. Sur la place publique une émeute se prépare, qui conduira au saccage d'un hôpital, et on entend le Prince qui annonce son projet de destruction. Janos, caché dans la roulotte surprend une discussion entre le directeur du cirque et un employé qui traduit les paroles du Prince :

³ *Les Harmonies Werckmeister*, un film de Béla Tarr (2000). DVD, Blaq out collection, 2005.

⁴ Les textes cités renvoient au plan répertorié dans le "Découpage intégral et dialogues" (2011).

Le directeur : Le prince est au-dessus de tout, il a une vision globale. Il voit ce qui n'existe pas, ce qui n'est que ruine, car tout ce qu'on a construit ou construira, tout ce qu'on fait ou fera est déception et mensonge.

L'employé : Dans ce qu'on bâtit, tout est à demi; dans la ruine, tout est complet. Ce qu'on pense fait rire parce que ça fait peur. Celui qui a peur ne sait rien. Le directeur a peur car les adeptes n'ont pas peur et le comprennent. Les adeptes mettront tout en ruine.

Le directeur : Balivernes! À d'autres, à la canaille mais pas à moi! Je ne l'écoute plus. Terminé. Je n'assume plus la responsabilité de ses actes. Messieurs, vous êtes libres désormais.

L'employé : les adeptes savent qu'ils seront déçus, mais ils ne savent pas pourquoi. Le Prince le sait : parce que le Tout n'existe pas. Ils seront perdus. Nous les écraserons de rage (plan 26).

Entre l'illusion et la déception, tout n'est que mensonge. Seule la ruine contient une valeur de vérité et de totalité. C'est ce que Gyuri Eszter nomme le camouflage du faux accord. Au neuvième plan séquence, il enregistre ses notes sur un magnétophone, tandis que Janos l'écoute attentivement :

Je dois tout d'abord préciser que dans le cas présent, il ne s'agit nullement d'une question technique mais nettement philosophique.

À savoir, à travers les recherches de gammes, on aboutit inévitablement à une exégèse théologique. Nous nous posons la question : sur quoi se base notre conviction selon laquelle un ordre harmonique, auquel se rapporte sans appel tous les chefs-d'œuvre, existe réellement ?

Il en découle...que nous ne devons pas parler de recherche musicale mais de reconnaissance anti-musicale, de la divulgation déterminée d'un scandale camouflé depuis des siècles et particulièrement désespéré. En effet, il est honteux que chaque accord des chefs-d'œuvre de plusieurs siècles soit intrinsèquement faux, ce qui signifie que l'expression musicale, cette magie de l'harmonie et de la consonance, se base sur une fraude grossière ! Oui, sans nul doute, il faut parler de fraude, même si certaines personnes indécises se contentent de parler de compromis. Mais que vaut le compromis quand la plupart des gens prétendent que le pur accord musical n'est qu'illusion et, qu'en vérité, les purs accords n'existent même pas ?

Il est grand temps de se rappeler qu'en des époques plus fortunées, celle de Pythagore ou celle d'Aristoxène, nos confrères de jadis se contentèrent de jouer, sur leurs instruments bien accordés, quelques tonalités seulement, car les doutes ne les torturaient pas, et ils savaient que l'harmonie divine appartient aux dieux.

[...]

Il faut s'opposer à l'évolution de l'art d'accorder les instruments, cette triste histoire de fantômes du tempérament homogène, et restituer les droits de l'accord naturel (plan 9).

Il faut passer des fantômes du tempérament harmonique aux ruines totalisantes du monde (Cf. Rollet 2011). C'est ce qui structure l'enchaînement des 37 plans séquences du film, le passage de l'harmonique à l'eschatologique, de l'accord parfait à la ruine complète, de la circularité du cercle à l'abîme du point mort. Mais s'agit-il de la fin du monde ? Dans *Les Harmonies Werckmeister*, il est question de fin, mais d'une fin sans monde, qui ne révèle aucun nouveau monde ni n'annonce aucune nouvelle histoire. C'est une fin qui se confond avec cet idéal d'inachèvement totalisant de la ruine. On l'a vu, l'*eschaton* ne désigne pas la fin ou le *telos*, mais la limite, la frontière ou le seuil, un point charnière ou un dernier instant. L'*eschaton* est lui-même un interstice pour le passage du temps ou pour l'irruption d'un autre temps dans le temps du monde. C'est un point du temps que le temps ne peut plus mesurer, qu'il contient mais qu'il ne peut ni nombrer ni inscrire *comme tel* dans la chaîne successive des instants. C'est l'hypothèse métaphysique sur le temps du cinéma, du moins du cinéma de Béla Tarr. C'est l'hypothèse sur le temps eschato-cinématographique des *Harmonies Werckmeister*. Comme on parle de «point mort» pour l'espace, je parlerai des «instants morts» du temps – d'un temps mort ou d'un dernier instant eschatologique, où se joue déjà la fin du film, voire la fin des films de Béla Tarr, qu'il annonce lui-même avec *Le Cheval de Turin*. Telle la ruine pour le Prince, selon Béla Tarr cette fin est une totalité, avec laquelle et par laquelle on fait des films. Après une projection du film *Satantango* — qui dure 7h 40 — à Paris le 8 juillet 2001, Béla Tarr répond au public :

Je ne voudrais pas que vous sortiez de ce film. Ce que j'aimerais, c'est qu'on recommence. Il n'y a jamais de fin. Le problème, avec ce film, c'est qu'il a une fin. C'est aussi une barrière par rapport à tout ce qui se passe dans la vie : un moment, il y a une fin. C'est avec cette finalité que nous ne savons pas quoi faire. C'est peut-être pour cela que l'on fait des films, pour s'approcher de cette totalité (Tarr 2013: 13).

§2 — C'est de cette fin-là que j'aimerais parler, de la fin du monde comme fin du film, mais dans le film. De même qu'il y a un autre temps dans le temps du monde, un dernier instant déjà présent dans toute durée ou chaîne temporelle, de même il y a déjà dans le film un «mouvement d'approche» de la fin du film. Et cette fin — du film dans le film —, qui n'est pas visible comme telle, qui ne coïncide jamais entièrement ni ne se réduit totalement au dernier instant du film, au dernier plan, à la dernière image, ne relève pas davantage du scénario ou de la structure narrative du film. Dans un entretien qui a suivi la présentation de *Damnation* au Festival de la Rochelle en 2005, Béla Tarr distingue le temps de l'image et le temps narratif :

Car c'est bien de ça qu'il s'agit, c'est ça qui est important : comment faire passer la vie dans l'image par un processus autonome vis-à-vis de la narration. C'est avec ce film que je me suis rendu compte que l'histoire à raconter n'avait vraiment plus aucun intérêt. J'ai pu filmer un mur comme le ferait un peintre. Dans une scène qui se déroule, ce qui m'intéresse, c'est la pluie qui tombe, l'attente de l'événement le plus banal. Je pense que dans ce film l'histoire pourrait être racontée en à peine 20 minutes. Pour moi, l'important, c'est le temps, le ciel, les grues, les engins mécaniques d'un chantier, le regard (Entretien cité par Breton 2011: 100).⁵

Ce qui fait passer la vie dans l'image, c'est ce qui nous fait voir et toucher, c'est ce qui nous permet d'approcher cette fin du film dans le film. Ce n'est là qu'une hypothèse cinématographique, non seulement pour penser ce temps de la fin, ou de la fin du film comme fin du monde, mais aussi pour ouvrir un nouveau champ de réflexion sur *Les Harmonies Werckmeister*. Il ne s'agit pas d'affirmer que la narration ne joue aucun rôle dans le film — et Béla Tarr ne le dit pas —, mais de montrer qu'elle est mineure ou secondaire, et qu'elle joue le rôle d'un mode d'accès, une entrée, un indice pour voir et éprouver un passage de la vie dans l'image, et surtout pour comprendre ce passage de la vie comme l'émergence de la fin du film. Ce qui compte d'abord et avant tout, pour Béla Tarr, c'est le plan séquence, ou plus exactement l'introduction d'une temporalité spécifique et séquentielle dans le plan de l'image. Lors d'un autre entretien, avec Laurent Arkin, pour la revue *Avant-scène du cinéma* (un numéro consacré aux *Harmonies Werckmeister*), Béla Tarr insiste sur la question du plan séquence :

Béla Tarr : 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 à un rythme.

Laurent Arkin : *c'est une autre forme de montage.*

Béla Tarr : 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 ("Entretien avec Béla Tarr 2011": 5).⁶

⁵ Entretien cité par Breton 2011: 96–101, spéc. p. 100.

⁶ Cf. «Quand on commence une prise de vue d'ensemble, dit encore Béla Tarr, puis qu'on tourne la caméra vers une autre vue d'ensemble, c'est du montage. Mais cela

Le temps de la fin du film s'accomplit par un montage dans la caméra, ou dans le plan séquence (cf. Rondeau 2004: 26). Il faudra revenir sur ces expressions : le montage du plan produit dans l'image «une tension particulière», ou un «rythme» (cf. Rollet 2016: 127–137), et induit sur les corps «une autre sorte de présence», et surtout les rapporter à la question eschatologique d'une fin du film. Mais qu'est-ce qu'un plan séquence et qu'est-ce qui le distingue d'un simple plan, sinon une certaine conception du montage ? Selon les théories classiques et surtout soviétiques dans les années 1920, avec Koulechov et Eisenstein, le montage se fonde sur l'idée du plan comme unité de mesure. Se substituant au point de vue unique du «tableau», le plan invente une nouvelle écriture cinématographique, et envisage tout sujet selon des angles multiples et à différentes distances. Traditionnellement, il se situe entre l'unité technique du photogramme et l'unité narrative d'une scène ou d'une séquence, mais en lui-même il n'implique aucune coupe, aucun arrêt discontinu ni donc aucun montage. C'est le montage des plans qui fait la séquence. Or, lorsqu'on parle de «plan séquence», on indique que la séquence est déjà *dans* le plan, et non plus un montage entre deux plans. C'est sans doute André Bazin — dans un débat avec Jean Mitry sur la question du réalisme et des dangers du montage — qui pour la première fois parle de plan séquence, en référence à *Citizen Kane* d'Orsen Wells :

On voit clairement, écrit Bazin, que la séquence classique constituée par une série de plans analysant l'action selon la conscience que le metteur en scène veut nous en faire prendre se résout ici en un seul et unique plan. Aussi bien, à la limite, le découpage en profondeur de champ de Wells tend-il à la disparition de la notion de plan dans une unité de découpage qu'on pourrait appeler le plan-séquence (cf. Bazin 1972: 69).

Bazin parle d'une «découpe en profondeur de champ», qui vaut pour montage dans le plan, sans couper le plan, et donc qui vaut pour plan séquence. Et pour ma part, je parlerai d'un «découpage en profondeur de temps», un montage spécifique au plan qui vaut pour introduction d'un temps de la fin ou d'un dernier instant dans la vie des images, qui fait «sentir simultanément et le temps et l'espace». Ce montage spécifique ou potentiel, qui opère en puissance dans le plan, ou qui ouvre le plan à la dimension simultanée d'un espace-temps de la fin, je le nommerai le *montage intempêtif*, ou à contretemps. Depuis Eisenstein, on multiplie les types et les techniques de montage : montage des attractions, mon-

se passe dans la caméra et sur la scène, et non pas sur la table de montage» (Maury et Zuchuat 2016: 16).

tage alterné, montage parallèle, montage linéaire ou montage négatif. Dans *Le destin des images*, Jaques Rancière se veut tranchant, et divise les catégories en deux grands champs distincts. Le montage dialectique, comme celui d'Eisenstein, le montage symbolique, comme dans les films de Godard :

La manière dialectique investit la puissance chaotique dans la création de petites machineries de l'hétérogène. En fragmentant des continus et en éloignant des termes qui s'appellent, ou, à l'inverse, en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles, elle crée des chocs [...]

La manière symboliste aussi met en rapport des hétérogènes et construit des petites machines par montage d'éléments sans rapport les uns avec les autres. Mais elle les rassemble selon une logique inverse. Entre les éléments étrangers, elle s'emploie en effet à établir une familiarité, une analogie occasionnelle, témoignant d'une relation plus fondamentale de co-appartenance, d'un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptibles donc de s'assembler selon la fraternité d'une métaphore nouvelle (Rancière 2003: 66–67).

Selon mon hypothèse, dans le montage intempestif d'un plan séquence, il s'agit ni d'entrechoquer des hétérogènes, pour révéler une contradiction, ni de les rassembler dans un air de famille, pour dépasser une contradiction, mais bien d'introduire dans le plan de l'image un contretemps, qui ouvre des instants, des moments, voire des micro-séquences sur la simultanéité d'un espace-temps, comme on le verra dans certaines séquences des *Harmonies Werckmeister*, en particulier dans cette scène de la foule déchaînée, qui conduit à l'incendie de l'hôpital, au massacre et à la ruine. Dans un court texte consacré à Béla Tarr, et en particulier aux *Harmonies Werckmeister*, le cinéaste américain Gus van Sant évoque un entretien au Moma de New-York sur la temporalité cinématographique de cette longue séquence de la foule :

Une foule déchaînée s'avance dans une rue pour incendier l'hôpital, dans *Les Harmonies Werckmeister*, plan qui dure à peu près cinq minutes. Quand, après une projection, on lui a demandé pourquoi ce plan de la foule durait si longtemps, Béla a répondu : «*parce qu'il y avait une grande distance à parcourir*». La question était sincère : pourquoi un public nourri au cinéma industriel postmoderne devrait-il supporter de voir s'avancer pendant un temps si long une foule en furie, alors qu'il s'est habitué à des plans ne durant que quelques secondes (même dix ou quinze seraient déjà excessives) ? Mais la réponse, malgré l'humour, est tout aussi sincère : la distance était suffisamment grande pour que le fait de nous la montrer pendant cinq minutes affecte notre manière d'appré-

hender l'événement, la foule et sa progression, l'hôpital (van Sent 2004: 498).⁷

§3 — Pour Béla Tarr, le temps, c'est l'espace, la durée une distance à parcourir. On lui demande «pourquoi ce plan de la foule durait si longtemps», il répond «parce qu'il y avait une grande distance à parcourir». Or, à la question du temps Béla Tarr ne répond pas seulement par l'espace, mais évoque encore cette conversion ou cette spatialisation du temps, qui inscrit dans le plan de l'image une autre «dimension» de l'image, une «tension particulière», «une autre sorte de présence». Il veut faire «passer la vie dans l'image par un processus autonome vis-à-vis de la narration», et par là il entend s'approcher de cette fin du film dans le film. Cette autre dimension de l'image, qui contient virtuellement la fin du film comme fin du monde, rupture, ruine, destruction ou massacre, est agencée par un montage interne au plan lui-même.⁸ C'est le montage potentiel, qui fait du plan séquence lui-même le montage du mouvement de l'image. Et c'est là que s'inscrit dans l'image l'événement eschatologique d'un contretemps. Dans ce mouvement de conversion, qui déplace une durée en distance, le mouvement de l'image du plan séquence n'est jamais soumis à l'alternance du champ et du hors-champ, du cadre et du hors-cadre, du dedans et du dehors de l'image (Cf. Rollet 2006: 101–103). Devant la longueur des scènes, il ne faut jamais reconstituer l'espace, par un montage de plans justement, mais l'espace épuise le temps, il *totalise* ses dimensions et contient potentiellement tous les hors- champ de l'image.

Espace absolu, extériorité pure, réduction totale du hors- champ dans le champ de l'image, autant de termes en quoi consiste la fin du monde. Blanchot dirait, c'est «enfermer le dehors, c'est-à-dire le constituer en intériorité», c'est *l'interner* (Blanchot 1969: 292). Dans *L'image-temps*, Deleuze rapporte ce mot de Blanchot à la question cinématographique du hors champ :

Le tout se confond alors avec ce que Blanchot appelle la force de “dispersion du dehors” ou “le vestige de l'espacement” : ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchit pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale). Le faux raccord, alors, prend un nouveau sens, en même temps qu'il devient la loi. Pour autant que l'image est elle-même

⁷ Texte traduit de l'américain par Jean-Luc Mengus (cf. Giannouri 2011: 108–110, spéc. p. 109).

⁸ Jarmo Valkola parle des liens entre montage et rupture dans le cinéma de Béla Tarr : «À peine le spectateur a-t-il prise sur les éléments fictionnels qu'une rupture produite par le montage brise toute cohésion visuelle, ouvre un nouvel espace temps où il doit s'insérer» (Valkola 2003: 186; cf. Sierek 2016: 114–125).

coupée du monde extérieur, le hors champ subit à son tour une mutation [...] Il n'y a plus de hors champ. L'extérieur de l'image est remplacé par l'interstice entre deux cadrages dans l'image (Deleuze 1985: 235).

Inscrire le hors- champ dans le champ de l'image, à l'interstice entre deux images ou dans le mouvement du plan, constitue une nouvelle profondeur de champ, que je nomme ici la *profondeur de temps*. C'est un nouveau sens de la profondeur, où la fin du film coïncide avec la simultanéité de l'espace et du temps, donc avec cette «tension particulière» recherchée par Béla Tarr et qui fait la raison même du film : «sans tension, il n'y a pas de scène et donc il n'y a pas de film» (Entretien avec Béla Tarr 2011: 5). Je dirai que ce qui fait la particularité cinématographique de cette tension, ou sa spécificité spatio-temporelle, relève justement de l'eschatologique : non la fin des temps, ou l'ouverture qui révèle un autre temps, mais le temps de la fin, ou la rupture qui inscrit un temps sans durée, un contre-temps ou un temps mort dans la durée du mouvement. En somme, déplaçant le temps en espace par l'inscription du hors- champ dans le champ de l'image, le plan séquence produit un contretemps dans l'écoulement temporel de l'image, ou à l'interstice entre les images. En ce sens, l'eschatologie cinématographique de Béla Tarr, c'est le déplacement du temps en espace. Et ce que dit Béla Tarr de son film *Macbeth*, réalisé en 1982 et tourné en seulement deux plans, peut valoir pour le plan séquence de la foule dans *Les Harmonies Werckmeister*. Toujours dans l'entretien accordé à *L'Avant-scène cinéma* :

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 intéressés : recréer ce lieu continu et permanent pour faire comprendre cette course permanente contre l'impossible (Entretien avec Béla Tarr 2011: 5).

Faisons le lien entre «cette course permanente contre impossible» et la recherche effrénée de la fin, du film dans le film. Faisons le pari que cette course, c'est la quête d'une fin, dont parle le film mais en même temps qui parle du film, de ce film-là —*Les Harmonies Werckmeister*—, et par hyperbole du film en général. Celle course, c'est ce qui pousse à faire du cinéma. En somme, cette recherche de l'impossible fin représente l'accord entre l'homme et la femme dans *Macbeth*. C'est aussi la «triste histoire de fantômes des tempéraments harmoniques», dont parle Eszter dans *Les Harmonies Werckmeister*, mais c'est surtout le «faux raccord» entre le champ et le hors- champ de l'image dans le plan séquence de la foule. Et l'on peut à nouveau citer Deleuze, quelques lignes plus loin :

Dans le cinéma moderne, la coupure est devenue l'interstice, *elle est irrationnelle et ne fait partie ni de l'un ni de l'autre des ensembles, dont l'un n'a pas plus de fin que l'autre n'a de début* : le faux raccord est une telle coupure irrationnelle (Deleuze 1985: 236).

Trois termes s'enchaînent ici pour dire la fin des harmonies fantômes ou *l'eschaton* : la coupure, l'interstice et le faux raccord. Cette fin ne fait ni partie du plan séquence, comme une prise de vue ou un plan rapproché sur Janos, ou encore le long travelling arrière qui ouvre la scène. Cette fin est une coupure à l'interstice des images, qui produit un faux raccord dans le plan entre le champ et le hors- champ, c'est-à-dire qui génère un rapport incommensurable entre un dedans et un dehors. Comme on le dit d'un nombre irrationnel, qui n'est compris dans aucune classe, mais qui sépare et répartit l'ensemble des nombres rationnels en classes différentes, le faux raccord est une coupure irrationnelle, invisible, insensible, qui sépare et articule dans la totalité du plan séquence le champ et le hors- champ, le dedans et le dehors de l'image.⁹ Ce faux raccord, c'est le plan séquence lui-même, dès lors qu'il transforme la durée en distance et déplace l'enchaînement successif des instants, du premier au dernier, à l'interstice entre deux images. Le faux raccord, c'est le plan séquence dès lors qu'il est déjà potentiellement contenu tout entier dans chaque image. A chaque instant, il «fait sentir simultanément et l'espace et le temps», et permet d'approcher cette fin du monde que contient la fin du film. À la différence d'un cinéma classique, pré-traumatique et d'avant-guerre, qui nous donne l'illusion du monde, Deleuze dit du cinéma moderne, post-traumatique, d'après-guerre et en rupture avec le monde, qu'il cherche à renouer un lien avec le monde, «une croyance au monde». Et pour Béla Tarr aussi, le film veut reconstituer un lien avec le monde, un lien qui ne passe plus cependant par la croyance ou l'engagement, mais par la fin du film, ou son eschatologie intempestive.

§4 — Le plan séquence de la foule, déplaçant le temps narratif en espace cinématographique, introduit du hors- champ dans le champ de l'image, comme on enferme le dehors pour y inscrire la fin du film, ou pour en approcher la totalité tragique et signifiante (Cf. Valkola 2003: 185). Ce plan séquence s'ouvre par l'annonce d'un massacre. Janos toujours caché dans la roulotte entend la voix incompréhensible du Prince, traduite par l'employé du directeur. Je cite à nouveau :

⁹ Jacques Rancière l'énonce comme une loi des films de Béla Tarr : «La séquence peut aussi absorber dans sa continuité le hors-champ aussi bien que le contrechamp. Pas question de passer d'un plan à un autre pour aller de l'émetteur d'une parole à son destinataire. Ce dernier doit être présent dans le temps où la parole se prononce» (Rancière 2011: 74).

La fin du film

Les adeptes savent qu'ils seront déçus, mais ils ne savent pas pourquoi. Le Prince le sait : parce que le Tout n'existe pas. Ils seront perdus. Nous les écraserons de rage.

Janos sort du cadre, l'écran devient noir pendant plusieurs secondes, on entend toujours le Prince et son traducteur. Puis commence le plan séquence de la foule. On voit Janos en gros plan, qui surgit du noir, affolé, épuisé, précédé d'un long travelling arrière. On entend à nouveau la voix du Prince et son traducteur, mais qui devient de plus en plus saccadée, fragmentée. C'est l'annonce du massacre :

Le jour est venu ! Le moment est venu ! Il ne restera rien. La rage est plus forte que tout. Leur argent, leur or, ne peuvent les protéger. Nous nous emparerons de leur maison. C'est la terreur ! Les massacres ! Soyez sans pitié ! Massacrez ! (plan 27)

Ce plan séquence fait le lien entre la roulotte et l'hôpital, entre deux lieux cachés, fermés. D'un côté le secret du Prince, dont on ne voit que l'ombre et n'entend qu'une voix inintelligible, mais qui sait que le Tout n'existe pas, que l'accord parfait est un mensonge et que seule la ruine comporte une existence réelle. D'un autre côté, l'hôpital, l'asile, le grand renfermement du discours, «qui interdit ce qui l'excède», écrit encore Blanchot (Blanchot 1969: 292). Après l'incendie de l'hôpital, suite au massacre, les émeutiers reviennent sur leurs pas. Comme si de rien n'était, ils se dispersent, et ceux qui avaient un bâton à la main s'en servent comme une canne. Puis commence une nouvelle séquence, où l'on voit une baie vitrée en contre-plongée. On entend une voix très lente, mais qui articule fortement chacune des syllabes, comme une machine. Cette voix cite à nouveau le Prince :

Quand le brouhaha s'est apaisé, le Prince a dit «ce que vous construisez et ce que vous construirez, ce que vous faites et ce que vous ferez, tout n'est que déception et mensonge. Ce que vous pensez et ce que vous penserez est ridicule. Vous pensez car vous avez peur. Et celui qui a peur ne sait rien». Il aimerait, a-t-il ajouté : «que tout ici ne soit plus que ruine, parce que dans la ruine toute construction est incluse» (plan 31).

Le plan séquence de la foule constitue l'accomplissement d'une prophétie sur la fin du monde. C'est la réalisation eschatologique d'une vérité, selon laquelle «dans la ruine tout est complet». Dans *Les Harmonies Werckmeister*, la ruine représente à la fois une notion eschatologique et un procédé cinématographique. D'un côté, la ruine achève le monde en contenant la totalité de ce qui est, d'un autre côté, la ruine met un terme au film en réduisant la totalité du temps à cette spatialisation du plan séquence, qui intègre le hors- champ dans le champ de l'image. Autre-

ment dit, la fin du film se produit à ce moment de coïncidence dans le plan où le temps se spatialise en totalité et la ruine se totalise en fin du monde. En ce sens, dans *Les Harmonies Werckmeister*, la fin du monde est une présence, mais une «autre sorte de présence». C'est une présence absolue. C'est la présence irrationnelle d'un dernier instant. C'est une présence impossible, mais que rend possible l'inachèvement total de la ruine. Ce n'est plus la simple présence d'une voix off, qui évoque du hors- champ, selon un procédé classique du cinéma, mais c'est au contraire la présence d'un temps transposé en espace, qui fait de chaque mouvement de caméra, de chaque disposition du corps et des voix elles-mêmes, un montage d'images entre le champ et le hors- champ. En somme, la présence d'un montage à contretemps dans le plan séquence crée elle-même cette tension particulière, cette tension spécifiquement cinématographique, d'une fin du film dans le film. C'est la présence eschatologique d'un montage qui prend fin dans le film, et qui s'annonce à ce moment du film où toute construction et représentation se totalisent en ruine.

Bibliographie

- Bazin, André (1972). *Orson Wells*. Paris: Le Cerf.
- Blanchot, Maurice (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Breton, Emile (2011). "Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir. Du *Nid familial* au *Cheval de Turin*, la longue marche vers le désespoir absolu". *Vertigo* 41: 96–101.
- "Découpage intégral et dialogues" (2011). éd. Sylvain Angiboust. *L'Avant scène cinéma* 588: 30–61.
- Deleuze, Gilles (1958). *L'image-temps*. Paris: Minuit.
- "Entretien avec Béla Tarr" (2011). *L'Avant-scène cinéma* 588: 4–7.
- Giannouri, Evgenia (2011). "Voir avec perte. Autour d'un plan-séquence des *Harmonies Werckmeister*". *Vertigo* 41: 108–110.
- Margel, Serge (2014). "Le corps du témoin. Sur la vision eschatologique du martyr". *Recherches de science religieuse* 102/3: 431–448.
- Maury, Corinne et Olivier Zuchuat (2016). "Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr". Dans *Béla Tarr, De la colère au tourment*, sous la dir. de Corinne Maury et Sylvie Rollet. Crisnée: Yellow Now.
- Puech, Émile (1997). "Messianisme, eschatologie et résurrection dans les manuscrits de la mer Morte". *Revue de Qumrân* 18: 255–298.
- Rancière, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La fabrique.
- Rancière, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Capricci.
- Rollet, Sylvie (2006). "Béla Tarr ou le temps inhabitable". *Positif* 542: 101–103.
- Rollet, Sylvie (2011). "Une phénoménologie du chaos". *Vertigo* 41: 102–107. Rollet, Sylvie (2016). "L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre". Dans *Béla Tarr, De la colère au tourment*, sous la dir. de Corinne Maury et Sylvie Rollet. Crisnée: Yellow Now.

- Rondeau, Corinne (2004). "Le gris du monde". *Trafic* 49: 24–28.
- Sierek, Karl (2016). "Durée et contingence. Une révision du plan-séquence". Dans *Béla Tarr, De la colère au tourment*, sous la dir. de Corinne Maury et Sylvie Rollet. Crisnée: Yellow Now.
- Tarr, Béla 2013. "Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes". *Nunc* 29: 13–16.
- Valkola, Jarmo (2003). "L'esthétique visuelle de Béla Tarr". Dans *Théorème*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelles.
- van Sent, Gus (2004). "La caméra est une machine". *Trafic* 50: 97–99.