

capricci

**BÉLA TARR,
LE TEMPS
D'APRÈS**

par

JACQUES
RANCIÈRE

ACTUALITÉ CRITIQUE

6

Cet ouvrage est édité avec le soutien
de la Cinémathèque suisse.



Il est réalisé à l'occasion de la rétrospective BÉLA TARR,
organisée au Centre Pompidou en collaboration
avec le Festival d'Automne à Paris.

██████████
Conception graphique: Marion Guillaume

© Capricci, 2011

En coédition avec L'âge d'or

Isbn papier 978-2-918040-37-8

Isbn PDF web 979-10-239-0027-9

Issn 2112-9479

Second tirage (décembre 2011)

Droits réservés

Capricci

contact@capricci.fr

www.capricci.fr

Pour toute remarque sur cette version numérique : editions@capricci.fr

capricci

**BÉLA TARR,
LE TEMPS
D'APRÈS**

par

JACQUES
RANCIÈRE

ACTUALITÉ CRITIQUE

6

LE TEMPS D'APRÈS

Une soirée en famille. A la télévision un conférencier récapitule la version officielle de l'histoire de l'humanité. Il y a eu l'homme primitif, les temps féodaux et le capitalisme. Il y aura demain le communisme. Pour l'instant, le socialisme en ouvre la voie et doit pour cela batailler dur avec le capitalisme concurrent.

Tel est le temps officiel dans la Hongrie de la fin des années 1970 : un temps linéaire, aux étapes et aux tâches bien définies. Le père de famille de *Rapports préfabriqués* traduit la leçon pour son fils. Il ne dit pas ce qu'il en pense. Mais une chose est sûre pour le spectateur : ce modèle temporel ne norme ni sa conduite, ni celle du récit. Dans les premières minutes du film, nous l'avons en effet vu quitter femme et enfants malgré les pleurs de la première et sans répondre à sa question sur le sens de son départ. Apparemment il est déjà rentré ou pas encore parti. Et le déroulement de ses actions est bien éloigné de l'ordre officiel des temps et des tâches. Dans la séquence précédente, il improvisait une partie de football sur fauteuil à roulettes avec les collègues chargés comme lui de surveiller un central électrique. Dans la suivante, nous le verrons larguer femme et enfants à la porte d'une piscine située à l'ombre de cheminées d'usine pour aller discuter avec un ami qui pense

qu'il est temps de partir quand on ne peut plus distinguer les nuages du ciel de la fumée des usines.

« Notre temps est passé » constate mélancoliquement sa femme en évoquant, sous le casque du coiffeur, les heures de danse endiablée qui ont marqué les jours heureux de sa jeunesse. La séquence suivante en donne l'illustration dans ce café dansant où son mari la laisse seule avec son verre pour faire danser une autre femme ou répéter avec le chœur des mâles des refrains nostalgiques : pivoinés de la Pentecôte fanées ou feuilles d'automne emportées par le vent. Après quoi le film nous ramènera avant son propre commencement en annonçant le départ de l'époux et sa raison : la possibilité de gagner gros en allant travailler à l'étranger. Dans un an, peut-être, de quoi acheter une voiture ; dans deux ans, une maison. En vain l'épouse oppose-t-elle à ces rêves consuméristes le bonheur d'être ensemble : il partira, nous le savons, puisque nous l'avons déjà vu partir. En vain, de notre côté, croirions-nous la séparation irrévocable. Aux pleurs en gros plan de l'épouse délaissée succède sans transition le plan large d'un magasin où le couple à nouveau réuni fait l'acquisition d'une machine à laver dotée de dix-huit programmes. Et le plan final nous les montrera affalés sur la plate-forme d'un camion à côté du premier emblème de leur prospérité nouvelle.

Daté de 1981, *Rapports préfabriqués* est le troisième film de Béla Tarr, produit et réalisé dans la Hongrie socialiste.

La conduite du récit y indique déjà toute la distance entre la planification officielle – de la production et des comportements – et la réalité du temps vécu, des attentes, aspirations et désillusions des hommes et des femmes de la jeune génération. Cette tension entre les temporalités n'indique pas seulement l'écart que le jeune Béla Tarr pouvait se permettre avec la vision officielle du présent et de l'avenir. Elle permet aussi de repenser le développement temporel de l'œuvre du cinéaste. Il est usuel de diviser cette œuvre en deux grandes époques : il y a les films du jeune cinéaste en colère, aux prises avec les problèmes sociaux de la Hongrie socialiste, désireux de secouer la routine bureaucratique et de mettre en cause les comportements issus du passé : conservatisme, égoïsme, domination mâle, rejet de ceux qui sont différents. Et il y a les films de la maturité, ceux qui accompagnent l'effondrement du système soviétique et les lendemains capitalistes qui déchantent, quand la censure du marché a relayé celle de l'Etat : des films de plus en plus noirs où la politique est réduite à la manipulation, la promesse sociale à une escroquerie et le collectif à la horde brutale. D'un âge à l'autre, d'un univers à l'autre, c'est aussi le style de la mise en scène qui semble changer entièrement. La colère du jeune cinéaste se traduisait en mouvements brusques d'une caméra portée qui, dans un espace resserré, sautait d'un corps à un autre et s'approchait au plus près des visages pour en scruter toutes