HAL
open science

Du paysage au cinéma : à partir de La prisonnière du désert de John Ford et Le Tango de Satan de Béla Tarr

Fabien Meynier

To cite this version:

Fabien Meynier. Du paysage au cinéma : à partir de La prisonnière du désert de John Ford et Le Tango de Satan de Béla Tarr. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01118882

HAL Id: dumas-01118882

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01118882

Submitted on 20 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Montpellier III – Paul-Valéry

Du paysage au cinéma

À partir de *La prisonnière du désert* de John Ford

et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr

Fabien MEYNIER

UFR 1 – Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse

Département Cinéma et Théâtre, Master 2 parcours Recherche Études cinématographiques et audiovisuelles

Sous la direction de Monsieur Loig Le Bihan

Année universitaire 2013-2014

Remerciements

Quelques remerciements s'imposent en conclusion d'un cycle universitaire. Tout d'abord je tiens à remercier Loig Le Bihan qui a toujours accepté de diriger mes travaux, quelles que soient la voie et la forme qu'ils prenaient.

Clément Gautié, Mickaël Huet et Ammar Kandeel ont patiemment relu quelques-unes des épreuves du présent travail, merci pour leur patience et le soutien qu'ils m'ont témoigné.

Léa Mignot m'a apporté son aide précieuse pour les traductions de textes anglais, qu'elle soit ici chaleureusement remerciée.

Cette étude s'est beaucoup nourrie des discussions enrichissantes que j'ai pu avoir avec Marie Ceccon, Damien la Droitte, Marie Dupré, et Louis Giroud-Abad.

Enfin, merci à Thomas Meynier qui m'a toujours apporté son précieux soutien.

Sommaire

Remerciements…….....2

Sommaire……..3

Introduction……6

Partie I : Paysage et Histoire

1. **« Monument Valley », théâtre de la mémoire**……..12

Mise en scène des buttes : significations, déplacements, migrations……...12

Figurabilité de l'histoire et théâtralité……15

L'art de la mémoire……...18

2. **La Grande Plaine, figure de l'histoire**……21

De Budapest à la Grande Plaine : déplacements philosophique, esthétique et géographique……21

De la pluie et du vent……23

Matière d'images……..26

3. **Cosmogonie**……..28

« Rien n'aura eu lieu que le lieu. Excepté peut-être une constellation. »…….28

Au seuil du visible, au seuil du vivant……...30

Partie II : Paysage et Politique

1. Les espaces distincts……..35

Logique du faux-raccord……...35
Espace lisse et espace strié……...38

2. L'intervalle……...41

De Dziga Vertov à Béla Tarr : de l'enthousiasme au désenchantement……..41
Espace lisse, sensation et langage……45

3. La profondeur du paysage……..46

L'expérience de Debbie……46
L'expérience d'Estike……48

Partie III : Paysage et Temps

1. Survivances des temps et géologie du film……52

Symptôme, survivance et gestualité……..52
Ford avec Warburg……...55
5 Year Drive-By……59

2. L'éternel retour…….....61

La répétition……..61
Tarr avec Nietzsche……...62
Représentation organique, représentation orgique……..64
Le docteur……65

Conclusion……..……68

Illustrations……..71

Corpus……..77

Bibliographie……80

Introduction

John Ford et Béla Tarr font partie des cinéastes qui ont le plus intimement lié les histoires de leurs films avec les paysages qui les recevaient. Pour eux, le paysage est autant une matière propre à des modifications artistiques que le réceptacle des histoires passées sans lesquelles la fiction du film n'aurait pas de sens. Notre étude questionne un film particulier de chacun des deux cinéastes : *La prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956) et *Le tango de Satan* (*Sátantángó*, Béla Tarr, 1994). Ce choix de films, bien sûr, n'est pas dû au hasard, chacun d'eux étant considéré par beaucoup de commentateurs comme le chef d'œuvre ou l'œuvre maîtresse de son auteur. Mais ces considérations doivent être mises en rapport avec l'utilisation exemplaire que les cinéastes font dans leurs films du paysage. Ces deux films sont, pour chacun des auteurs, la pierre angulaire d'un œuvre qui considère le paysage dans un rapport singulier avec une construction historique qui interroge la forme du politique autant que la pensée d'un temps spécifique. Le but de cette étude n'est pas de montrer les similitudes qu'il peut y avoir entre les deux films ; elles sont nombreuses, et les rapprochements se feront naturellement au fil de la lecture. Au contraire, et sans chercher à soustraire les films de leurs conditions de réalisation, nous nous attacherons à décrire comment ils questionnent et travaillent le paysage d'après des modalités très différentes. Plutôt que d'enfermer les films dans une histoire des écoles et des styles, nous privilégierons une approche qui s'intéresse aux singularités des œuvres, pour comprendre précisément les liens entre le paysage et l'histoire, le politique et le temps. Avant d'être un grand film classique, avant aussi d'être un film important parce qu'il pousse à ses limites le classicisme, avant même d'être un film de John Ford, *La prisonnière du désert* est une œuvre qui s'inscrit dans un temps de l'histoire et de l'histoire des œuvres, avec lesquelles elle communique, tisse des liens. Il en va de même pour le film de Béla Tarr, et des deux films entre eux. Il ne s'agit pas d'oublier les contextes particuliers de production et de réception des deux films, ni de nier leurs contextes culturels très différents. C'est justement parce qu'ils sont si éloignés dans le temps et dans l'espace, que leur rapprochement peut faire affleurer un dépassement de ces contextes, au profit d'une réunion dans une histoire plus large qui est celle des œuvres. En somme, il s'agit d'adopter le point de vue des films : parce qu'ils transforment le paysage, parce qu'ils le considèrent comme le témoin des histoires qui les dépassent, l'analyste se doit à son tour de considérer ces films comme des singularités qui s'insèrent dans une histoire plus

large que leur contexte de fabrication. C'est pourquoi il ne s'agit pas ici d'une histoire du paysage au cinéma, ni d'une étude de cas qui pourrait avoir valeur d'exemple, mais plutôt de l'analyse des singularités de films qui construisent et interrogent leurs mémoires au travers du paysage : quel rôle joue le paysage dans la constitution d'une mémoire commune, mais aussi individuelle ? Quelle place occupe le paysage dans la formation de l'histoire ? En est-il une illustration, comme on le pense généralement, ou au contraire en est-il une détermination nécessaire ? À partir de là, quel rapport entretient l'image de paysage avec le temps ?

Nous pouvons définir simplement le paysage, avec Alain Roger, comme l'action d' « artialiser » une partie de la nature : « On ne peut passer du pays au Paysage que par la médiation de l'art[1] ». Le paysage est donc avant tout le résultat de la confrontation entre un sujet individuel et la nature qui lui fait face. C'est un point de vue (le regard de l'individu) qui donne lieu à une image (mentale ou matérielle) de la nature. Le paysage est donc affaire de création, et de création artistique avant tout.

La particularité de l'image photographique dans la création de paysages consiste en l'obligation de se confronter directement avec la matière de la nature, c'est-à-dire à inscrire sur la pellicule l'empreinte lumineuse de ce qui est capté par l'objectif. L'image cinématographique de paysage est donc le résultat d'un regard créateur et d'une présence indicielle de la nature. Pour le dire avec Jean-Pierre Le Dantec, le paysage au cinéma est toujours « [Le] fruit d'une interprétation singulière du visible-sensible à travers le filtre de la mémoire et de la culture[2] ». C'est à partir de cette dualité de l'image cinématographique de paysage que nous essaierons de comprendre les particularités des deux films de John Ford et de Béla Tarr.

Pour bien comprendre l'enjeu du paysage dans les deux films, il nous faut d'abord l'appréhender comme une réserve d'histoires et d'historicité. Les deux cinéastes considèrent les paysages qu'ils enregistrent comme des milieux symboliques qui possèdent, avant qu'ils s'y insinuent, une longue histoire signifiante. Si John Ford tourne sept de ses westerns parlants dans le site de « Monument Valley »[3], ce n'est pas seulement pour ses remarquables

---

[1] Roger, Alain, « Histoire d'une passion théorique », *in* Roger, Alain (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Editions Champ Vallon, coll. « pays/paysages », 1995, p. 448.

[2] Le Dantec Jean-Pierre, « Zones. Les paysages oubliés » *in* Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Editions Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », 1999, p. 253.

[3] *La chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939) ; *La poursuite infernale* (*My Darling Clementine*, 1946) ; *Le massacre de Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) ; *La charge héroïque* (*She Wore a yellow Ribbon*, 1949) ; *La*

caractéristiques géologiques. C'est aussi parce qu'il veut mettre en avant l'histoire du lieu dans ses récits, raccorder ses films au passé du paysage. Pour Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, John Ford considère « Monument Valley » comme « un lieu de mémoire, ou plus exactement un théâtre de la mémoire[4] », terme que reprend aussi Luc Vancheri dans son essai sur *La prisonnière du désert*[5]. Lieu de mémoire donc, lieu qui compose la forme visible de la mémoire d'un monde, avant d'être l'objet de constructions artistiques spécifiques. On retrouve des considérations similaires dans le film de Béla Tarr. Le paysage dans lequel le cinéaste plonge ses personnages, la Grande Plaine hongroise, est symbole de désert (industriel comme géographique), un centre oublié, le paysage du « royaume des ombres tragiques de l'histoire nationale[6]. » Les deux cinéastes partagent une conception du paysage comme un monde chargé d'histoires et de symboles auxquels le film devra se rattacher.

Cette appréhension du paysage comme lieu de mémoire et comme univers clos sur lui-même donne lieu à la création d'une véritable cosmogonie. Dans le cinéma de Tarr la preuve en est donnée par la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* (2000), où les personnages demandent à János, l'idiot et postier du village, d'organiser entre eux un rituel dansé. János donne à chacun des participants un rôle, comme élément du système solaire. Tournant autour d'eux-mêmes, les danseurs improvisés imitent les mouvements des astres, rejoignant par là l'échelle infinie du cosmos. Dans *Le Tango de Satan* le personnage du docteur est directement lié à la création de la Terre par la lecture d'un livre sur les formations tectoniques du pays, et par l'affiche représentant le système solaire, accrochée au mur de son bureau. Dans le film de Ford, on retrouve cette même attention portée au rapport entre un personnage et la dimension cosmique du monde, lorsqu'Ethan promet à Martin qu'ils retrouveront les Comanches qui ont enlevé Debbie : « Je te le promets, nous les trouverons, aussi sûr que la terre tourne. ». Plus largement, Luc Vancheri désigne la visée du film de Ford

---

prisonnière du désert (*The Searchers*, 1956) ; *Sergeant Rutledge* (*Le sergent noir*, 1960) ; *Les Cheyennes* (*Cheyenne Automn*, 1964).

[4] Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, n°6, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1993, p. 11.

[5] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, Liège, Editions du Céfal, coll. « Travaux et thèses », 2007, p. 102. Vancheri parle aussi, pour désigner le paysage fordien de « Lascaux monumental, à ciel ouvert ». Voir Vancheri, Luc, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 1993, p. 32.

[6] Wright, Lucie et de Lastens, Emeric, « Ecce homines », *Vertigo*, n°41, Paris, Nouvelles Editions Lignes, Automne 2011, p. 91.

comme « une disposition du filmique qui donne à penser son origine[7]. » Création du film et création du monde sont mises en parallèle, intriquées dans une histoire commune.

Une fois que les motifs paysagers ont été envisagés dans leurs conditions historiques et cosmogoniques, on peut considérer le paysage comme le lieu d'une transformation et d'une pliure dans le cadre de la fiction. Tout en gardant ses puissances identitaires, le paysage est utilisé dans les deux films à des fins précises, il est modifié, transformé pour fonder une politique des lieux, tracer des lignes et constituer des territoires. Dans son analyse du film de Ford, Jean-Louis Leutrat met en avant la façon dont le cinéaste réunit les motifs des tapis et couvertures, la psychologie des personnages, le montage et le système de raccords, et la construction du paysage, autour de la *lazy line*, décalage volontaire des coutures d'un motif dans la fabrication d'un tapis traditionnel[8]. Tous ces éléments sont réunis autour de cette figure de la fracture, littéralement du faux-raccord. Le paysage est soumis à une construction subtile et rigoureuse qui désorganise sa géographie originelle pour la remodeler au service du film. Avec ce procédé de déconstruction et de reconstruction, le paysage est enrichi d'une dimension signifiante qui organise les différents espaces et modèle le paysage pour la constitution d'un territoire national.

Dans *Le Tango de Satan* Béla Tarr transforme le paysage avant tout dans sa plasticité. L'utilisation du noir et blanc dénature le naturel du paysage, mais seulement dans le but d'en faire ressurgir sa matérialité. Tarr intègre le paysage à l'histoire de son film d'abord par un rapport de ressemblance et de connivence entre la forme et la matérialité des bâtisses, des personnages, et celle du paysage. Là ou Ford utilise le paysage comme élément de la fiction par l'utilisation de la rupture et de la déconstruction, Tarr au contraire aplanit les valeurs formelles du paysage pour mieux le considérer comme matière malléable au service de la construction filmique.

Dans le début du plan qui ouvre *Le Tango de Satan*, la caméra fait face à une grange qui paraît abandonnée. Progressivement, un troupeau de vaches entre dans le champ par une ouverture dans la grange, à droite du cadre. La caméra suit les premiers mouvements timides des vaches qui se déplacent vers la gauche ou vers l'avant-plan en direction de l'objectif, avant d'effectuer un lent et long travelling latéral au milieu de ce que l'on comprend être une

[7] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, op. cit. p. 60. Damien Ziegler rapproche les deux cinéastes à travers la notion de « cosmique », parlant du « regard cosmique » de Ford et de la « durée cosmique » des plans de Béla Tarr. Ziegler, Damien, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Editions Bazaar&Co, 2010, respectivement p. 42 et p. 89.

[8] Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, Paris, Editions Adam Biro, 1990, pp. 43-48.

ancienne ferme collective. Dans cette construction fondée sur trois niveaux de profondeur –au premier plan une zone boueuse vide, tachetée de quelques flaques d'eau, au deuxième plan les vaches au seuil de la grange, et au troisième plan le toit incliné de la grange, entouré par un ciel embrumé – le noir et blanc unifie le paysage avec les constructions humaines et les déplacements des vaches. Le gris clair de la zone immergée d'eau semble partager son épaisseur avec les fissures du plâtre blanc de la grange, tandis que la terre sombre sur laquelle piétinent les vaches fait écho au toit uniforme. Cette transformation particulière du paysage qui permet de l'unifier à l'histoire du film par une matérialité qui assimile des éléments distincts, fait dire à Jacques Rancière que « le lieu est à la fois entièrement réel et entièrement construit : la plaine monotone d'une campagne hongroise […] porte en même temps tout le poids de réalité atmosphérique et humaine propre à nourrir une situation et les virtualités d'un ensemble de mouvements reliant les corps engagés dans cette situation[9]. » Rancière souligne ici que les deux conceptions du paysage, entendu comme réceptacle du film et comme agencement organisé se confondent désormais entièrement.

Après avoir considéré le paysage comme constitution d'une histoire, et comme mise en place d'une politique des lieux, nous verrons enfin qu'il peut être le fondement de formes du temps particulières. Les deux films partagent des constructions narratives et figuratives fondées sur des pensées du temps bien spécifiques. Cette intrication entre le paysage et le temps irrigue les deux films d'une prise en compte du paysage comme témoin d'un temps non-linéaire. Elle fait émerger le temps du paysage, un temps passé qui se répète au présent dans une dynamique positive (Ford) ou négative (Tarr). La répétition des temps, propre au film de Béla Tarr, attache l'histoire du paysage avec l'histoire du film, elle intègre du différent dans le passé répété, elle connecte plusieurs temps de l'histoire dans un mouvement cyclique. Mais cette figure de la répétition ne transforme pas le temps de l'histoire sans transformer la forme de l'espace et la pensée de la représentation. Gilles Deleuze :

> Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques

[9] Rancière, Jacques, *Béla Tarr. Le temps d'après*, Paris, Editions Capricci, coll. « Actualité critique », 2011, p. 77.

> avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible »[10].

Cette « puissance terrible » de la répétition, cette résurgence de l'*avant* qui transforme les motifs présents, qui agit directement sur l'esprit, et qui les unit à l'histoire, est la figure centrale qui permet au film de déplacer ses rapports de force avec le paysage, entre dispersion et prospection, en un mouvement spiralé qui fait naître une pensée de l'histoire comme connexion entre des temps passés et présents. Dans le film de Béla Tarr, l'espace lisse que construit le cinéaste est intégré dans une répétition de l'histoire au travers d'une spirale uniforme qui se répète à l'infini. Dans *Le Tango de Satan* la répétition se fait dans les sons, dans les mouvements, dans le climat du paysage. Elle est toujours le retour d'un passé qui aliène le présent. Les personnages ont d'emblée perdu, parce qu' « on ne gagne pas contre la pluie ni contre la répétition[11]. »

[10] Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Editions Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2011, p. 19.
[11] Rancière, Jacques, *Béla Tarr. Le temps d'après*, op. cit. p. 37.

Partie I : Paysage et Histoire

1. « Monument Valley », théâtre de la mémoire

Mise en scène des buttes : significations, déplacements, migrations

Quand Ethan revient au foyer familial au début du film, il est encadré par deux buttes imposantes. Seule figure mobile au milieu de la plaine désertique, il semble inexorablement tendu entre ces deux massifs rocailleux qui le poussent et le guident vers la ferme de son frère Aaron et de sa belle-sœur Martha. Le spectateur attentif aura peut-être reconnu, dans les concrétions rocheuses qui encadrent plastiquement et géographiquement le personnage, Gray Whiskers Butte et Mitchell Butte, deux formations rocheuses de « Monument Valley »[12]. Contradiction donc, entre l'annonce qui ouvre le film, « Texas 1868 », et les premières images qui placent l'histoire au cœur de la plus grande réserve indienne des Etats-Unis, à l'intérieur du site de « Monument Valley », sur la frontière entre deux états, au Nord-Est de l'Arizona et au sud de l'Utah. L'écriture est contredite par l'image, l'histoire est contredite par sa mise en forme. Premier déplacement aussi, historique et figuratif. L'histoire texane sera représentée dans le désert de l'Arizona, moyen de préciser l'importance plastique et symbolique qu'accorde le cinéaste au site de « Monument Valley ». Première opposition enfin, entre la ferme aux lignes droites des poutres et des planches d'où émerge Martha et la frise rocheuse de Mitchell Mesa qui lui fait face, avec ses angles saillants et ses strates géologiques apparentes. S'il y a beaucoup à dire sur la composition de ce premier plan[13], c'est aussi cette première confrontation entre Martha qui s'incarne par ce geste d'ouverture, et la présence de la frise rocheuse dans le fond de l'image qui semble figurer l'épaisseur d'un temps très ancien. L'opposition entre le personnage et le paysage est ici doublée d'une opposition entre deux temps, l'éphémère de la figure humaine, et l'éternel que représente Mitchell Mesa.

---

[12] Pour toute information géographique et topologique sur le site de « Monument Valley », on pourra se référer à la carte du site p. 71.

[13] Henriet, Gérard et Mauduy, Jacques, *Géographies du western*, Paris, Editions Nathan, coll. « Nathan-université », 1989, pp. 68-72 ; Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, *op. cit.* pp. 15-19 et 26-29 ; Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, *art. cit.* p. 4 ; de la Bretèque, François, « Le paysage dans le western », *Cinémaction*, n°86, Condé-sur-Noireau, Editions Cerf-Télérama, 1998, p. 62 ; Brion, Patrick, *John Ford*, Paris, Editions de La Martinière, 2002, p. 579 ; Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* pp. 31-45. Entre autres.

Cette opposition entre Martha et le paysage peut être vue comme la cause de la mort prochaine du personnage, lorsque les Indiens, le peuple du paysage par excellence, viendront brûler la ferme. À l'inverse de Martha, Ethan émerge de cette terre qui fait face à la ferme. Toujours dans le premier plan du film, d'abord figure invisible et partie prenante du paysage, il s'en détache progressivement pour naître, sous le regard de Martha, comme figure humaine à part entière. Ces trois premiers plans du film nous indiquent déjà tout ou partie des enjeux du film, à savoir les liens qu'entretiennent les personnages avec le paysage. Ford lui-même souligne l'importance de cette problématique, dès 1928 : « Il est certain que les rapports entre milieu, personnage et film prendront une place sans cesse grandissante dans l'avenir de notre art[14]. » Quelle est, dès lors, la nature de ces rapports ? Comment Ford considère-t-il le paysage ? Et quels liens établit-il entre le paysage, les personnages et le film ? À étudier de près la façon dont Ford utilise les différentes particularités géographiques de « Monument Valley », force est de constater que la transparence et la vraisemblance sont mises à mal au profit d'une construction symbolique entre des personnages, des événements narratifs ou figuratifs et l'agencement de certaines figures paysagères.

Jean-Louis Leutrat a bien montré comment la présence de West Mitten, célèbre butte de la vallée, à des moments et des lieux précis du film relègue la vraisemblance derrière un système de constructions symboliques et signifiantes. Lorsqu'Ethan et les *Texas rangers* partent à la recherche des voleurs de bétails, un fondu-enchaîné associe Martha et Debbie, l'une à côté de l'autre, à la butte dont la forme particulière (une concrétion principale accompagnée d'une autre plus petite) fait écho aux deux personnages. Plus tard, lorsque les Indiens auront massacré la famille et kidnappé Debbie, on retrouve la même butte derrière la grange en feu dans laquelle gisent les corps sans vie de Martha et d'Aaron. Au plan suivant, Ethan se déplace sur le lieu du cimetière familial, dans lequel deux tombes côte-à-côte se retrouvent elles aussi associées à West Mitten. Ce parcours funéraire, de la disparition progressive des deux figures féminines dans le fondu-enchaîné, à leur transformation métonymique en pierre tombale (ill.2, a), b) et c), p.72), est guidé par la présence symbolique de West Mitten qui est « identifi[ée] à [un] tombeau[15]. »

De nombreuses buttes de la vallée revêtent une signification particulière, à l'image de Mitchell Butte, celle-là même que l'on a vu encadrer Ethan au premier plan du film. Elle apparaît à six reprises, à chaque fois pour avertir d'une mort imminente - lorsque les Indiens

---

[14] Ford, John, « Rêveries d'un producteur vétéran », *New York Times*, 10 juin 1928, cité par *Cahiers du cinéma hors-série*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p.13.
[15] Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, *op. cit.* p. 57.

s'apprêtent à attaquer la ferme des Edwards, ou lorsque Brad, dans un acte désespéré cours, arme en main, mourir vers le village Comanche – ou bien pour marquer les rapprochements entre les Edwards et les Jorgensen. Lorsqu'Ethan et Martin reviennent une première fois chez les Jorgensen, on reconnaît accolée à la ferme, Mitchell Butte, qui était pourtant à proximité de celle des Edwards. En plaçant les deux fermes sous l'égide de la butte, le cinéaste souligne les similitudes entre les deux familles, mais surtout il met en scène le monument de la vallée comme lieu de mémoire des générations disparues. Des cendres de la famille Edwards est née la ferme des Jorgensen, en témoigne Mitchell Butte, qui est aussi la tombe de Brad.

Une autre butte, Stagecoach, apparaît elle aussi à des moments bien spécifiques. Alors que Mitchell Butte et Gray Whiskers, les deux buttes sous lesquelles ont été situées les deux fermes des Edwards et des Jorgensen, se trouvent au Nord-Ouest de la vallée, Stagecoach se trouvent au Nord-Est. On la voit dans les premières puis les dernières minutes du film, dans lesquelles elle apparaît de nombreuses fois (treize exactement) : lorsque le groupe de *rangers* poursuit les Indiens, puis lorsque ce même groupe retrouve les Comanches après cinq années de traque. Les apparitions de Stagecoach dans l'image, qui marquent le début et la fin de la recherche, trouvent leur sens lorsque l'on considère la forme que prend la butte. Elle se constitue d'une partie haute à deux « têtes » en forme de fourche, suivie de quelques autres concrétions alignées les unes derrière les autres. Cet ensemble rocheux peut facilement être associé au groupe des *rangers*, alignés eux aussi les uns derrière les autres, à cheval dans le désert. Les deux têtes dominantes étant assimilées aux deux meneurs, Ethan et le révérend/capitaine Clayton.

Il faut nous arrêter sur le nom de cette butte, qui renvoie bien sûr au premier film de Ford tourné dans la vallée, pour considérer cette fois le traitement de certaines buttes à travers les différents films du cycle de « Monument Valley ». Dès les premières images de *La chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939) les deux figures qui donnent conjointement leur nom au film apparaissent dans le même plan : la diligence (*stagecoach* en anglais) et la butte à l'arrière-plan. Les premières images tournées par Ford dans « Monument Valley » sont donc autant la mise en scène d'histoires de luttes entre Indiens et cowboys que la description géographique et topologique de la vallée. Au cours du film, si le récit nous apprend que la diligence parcours un trajet linéaire, l'observation de ce trajet nous montre au contraire que la diligence ne cesse de revenir sur ses pas, tournant et retournant inlassablement autour des trois buttes West Mitten, East Mitten et Merrick Butte avec, au loin, Stagecoach.

Dans *La poursuite infernale* (*My darling Clementine*, 1946) c'est Mitchell Butte qui se voit attribuer un rôle central. Repère de la ville de Tombstone, c'est à ses pieds que Wyatt Earp

enterre son jeune frère, James, tué par les Clanton au début du film. La façon dont la butte apparaît, derrière le personnage qui se recueille au premier plan, est reprise dans *La charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), lorsque Nathan se rend sur la tombe de sa femme. Dans ce film c'est West Mitten qui est associée à la mort des femmes de soldats tuées par les Indiens, puisqu'on retrouve cette butte juste derrière Nathan assis auprès de la tombe[16]. Cette association entre West Mitten et les femmes victimes des guerres indiennes est ensuite reprise dans *La prisonnière du désert* avec Martha, enterrée sous la surveillance de la même butte que Mary, la femme de Nathan Brittles. Les choix symboliques que confère Ford à certaines buttes ne sont pas octroyés par hasard. Si Mitchell Butte est le tombeau des générations de jeunes hommes tombés pour la conquête de l'Ouest (James Earp, Brad Jorgensen, Aaron et Ben Edwards), c'est avant tout parce que Mitchell, qui a donné son nom à la butte, est un soldat de Carson (célèbre trappeur et soldat de l'Union qui a combattu les mexicains) mort probablement dans la région.

Figurabilité de l'histoire et théâtralité

Ces quelques exemples nous éclairent un peu plus sur la façon dont Ford considère les relations entre milieu et personnages, comme relations de mémoire et d'inscription dans l'histoire. Pourtant, « Monument Valley » n'est pas un lieu représentatif de l'histoire de l'Ouest américain. Au contraire, c'est un site qui d'une certaine façon a échappé à l'histoire, « un espace qui non seulement *ne fut pas valorisé économiquement*, mais qui de plus ne fut *jamais l'objet d'un enjeu* entre des individus ou des groupes[17]. » On comprend dès lors que ce qui intéresse John Ford dans la mise en scène de l'histoire c'est avant tout la présence et la plasticité du *monument*, bien plus que la véracité et la preuve du *document* : si le site de la vallée n'est pas un lieu déterminant de l'histoire de l'Ouest, il n'en reste pas moins que ses monuments marquent par leur seule présence le passage de l'histoire. C'est Jacques Rancière qui définit l'opposition entre les deux termes, à l'heure du « temps de l'histoire » :

> [On oppose] au *document*, au texte de papier intentionnellement rédigé pour officialiser une mémoire, le monument, entendu au sens premier du terme : ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n'était pas destiné à parler. […] Le monument est ce qui

[16] Dans *La charge héroïque*, cette séquence a été entièrement réalisée en studio. Pourtant, West Mitten a été précisément reproduite derrière le cimetière.

[17] Foucher, Michel, « Du désert, paysage du western », *in* Roger, Alain (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Editions Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », 1995, p.75 (souligné dans le texte).

> parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent[18].

Ce qui se joue dans ces modalités de mise en scène du paysage, c'est tout autant une inscription des films dans l'histoire du pays, qu'un discours sur l'histoire, vue moins comme processus de narrativité (le document) que comme possibilité de figurabilité (le monument). Ce n'est pas que Ford s'oppose au récit, comme on le verra pour Béla Tarr, c'est que le récit est avant tout subordonné aux données de l'image. L'histoire se raconte d'abord par sa capacité à se figurer. De fait, nous devons signaler ici notre désaccord avec Marc Ferro lorsqu'il évoque « la vision conformiste de l'Histoire » du cinéma de Ford dans lequel sont « glorifiées toutes les institutions américaines[19]. » Au contraire d'une histoire qui serait « conforme » à celle diffusée par les documents de l'institution, Ford s'attache à représenter une histoire non-dite et non-écrite qui se transmet par la figurabilité du paysage. C'est pourquoi à l'inverse de Marc Ferro, Luc Vancheri peut écrire que « le paysage dev[ient] lui-même une méthode pour l'histoire, un chemin à suivre, et comme son initiation[20]. » Ce sont donc les buttes de la vallée qui prennent en charge la mémoire de l'histoire et rappellent, à chacune de leurs apparitions, la présence des générations disparues. C'est notamment ce que mettent au jour les nombreux plans de *La prisonnière du désert* dans lesquels apparaissent, souvent exposées juste derrière le groupe de personnages, les différentes strates de sédimentation d'une mésa écroulée.

Cette exposition du paysage comme figuration de l'histoire, ainsi que la transformation de la naturalité du site au profit de constructions symboliques font de « Monument Valley » la scène d'un théâtre dans lequel le récit est constamment rattaché à l'histoire passée. Charles Tesson parle de « Monument Valley » dans les films de Ford comme un « théâtre des origines[21] » qui toujours nous met « en communication avec son au-delà, son invisible[22]. » Pour Tag Gallagher, les formations rocheuses de la vallée sont « comme autant de temples

---

[18] Rancière, Jacques, *Figures de l'histoire*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2012, p. 26. Rancière désigne ici implicitement la méthode historique de Michel Foucault : « l'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments* […]. On pourrait dire, en jouant un peu sur les mots, que l'histoire, de nos jours, tend à l'archéologie – à la description intrinsèque du monument. » Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 15.

[19] Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/histoire », 1993, p. 231.

[20] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* p. 99.

[21] Tesson, Charles, « Les lois de l'hospitalité. Ford et la communauté », *Cahiers du cinéma hors-série*, *op. cit.* p. 71.

[22] *Ibid*. p. 73.

grecs ou de ruines romaines, symbolis[ant] des vérités éternelles[23]. » Serge Daney parle de la démarche fordienne qui « met le cinéma au fond et le théâtre au premier plan[24] », moyen de dire que la prédominance du théâtre permet paradoxalement de faire resurgir une forme cinématographique qui vient du fond, portée notamment par les buttes rocheuses de la vallée, qui, toujours présentes, gardent en elles la mémoire de l'histoire. On trouve cette théâtralité dans la scénographie, qui à plusieurs reprises situe les personnages en hauteur d'un horizon qu'ils contemplent. Au début du film c'est le cas de Martha, puis des autres membres de la famille qui regardent, sur le seuil de la ferme, l'arrivée d'Ethan depuis le désert, entre Gray Whiskers et Mitchell Butte. Cadrée par les deux poteaux de bois qui soutiennent le porche de la ferme, Martha observe le paysage. L'arrivée d'Aaron se fait par la gauche du cadre, il apparaît conventionnellement juste derrière le poteau qui marque la limite du champ. Lucy et Debbie, reproduisant une scénographie théâtrale, viennent chacune se positionner aux extrémités de la « scène » derrière leur mère, tandis que Ben, le jeune garçon, entre par la droite et se dirige vers son père. Aux deux poteaux taillés et façonnés qui encadrent Martha et la famille, font écho les deux buttes rocheuses qui encadrent Ethan, marquant la frontière entre deux régimes de théâtralité, l'un civilisé et l'autre naturel et mémoriel. À la fin de la séquence, tous les personnages se retirent par l'arrière-plan, à l'intérieur de la ferme. Un peu plus loin, lorsqu'Ethan revient une deuxième fois à la ferme de son frère, brûlée par les Indiens, il grimpe à cheval sur une petite colline qui surplombe la plaine. Le montage en champ-contrechamp entre la ferme en feu et Ethan qui constate le désastre depuis son point de vue élevé, dissocie les lieux et instaure deux espaces distincts qui rappellent la disposition du théâtre antique, dans lequel le personnage qui récite son texte se trouve sur la scène (la *skènè*, une estrade souvent rectangulaire) tandis que les actions du récit s'exécutent en contrebas, au centre du théâtre dans l'*orchestra*. Mais surtout, juste derrière Ethan se dessine la forme imposante de West Mitten qui domine l'espace, de la même manière que le théâtre grec était généralement « adossé à une éminence naturelle[25]. » Enfin le point de vue adopté pour cadrer Ethan, une contreplongée de face, place le spectateur dans un rapport scénique avec le personnage.

---

[23] Gallagher, Tag, « Ford et Hawks », *Ibid*. p. 77.
[24] Daney, Serge, « Le théâtre des entrées », *Ibid*. p. 64.
[25] Moretti, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Editions Librairie Générale Française, coll. « *Références* Art grec », 2001, p. 136, et pp. 123-134 pour la description des différentes parties de l'édifice.

L'art de la mémoire

Ce sont tous ces éléments : de la mise en scène des lieux du paysage comme monuments mémoriels des films antérieurs et de l'histoire du pays à la théâtralisation des situations et de l'espace, qui font dire à Jean-Louis Leutrat et à Luc Vancheri que le cinéaste appréhende « Monument Valley » comme un théâtre de la mémoire. Cette dénomination précise rattache John Ford à la longue tradition de l'*ars memorativa* qui prend ses racines dans la rhétorique antique[26]. Celle-ci stipule que la mémoire est primordiale puisqu'elle permet de mémoriser de longs discours. Pour ce faire, il faut l'entraîner selon une technique particulière. L'auteur de l'*Ad Herennium* - le premier traité de mnémonique connu - explique la façon dont la mémoire artificielle doit être entraînée : Il faut choisir un ensemble de lieux, dans lesquels nous insérerons, avec l'aide de notre imagination, plusieurs images à des endroits précis. Derrière chaque image, il nous faut « déposer » un mot ou une idée. En se souvenant de l'ordre des images dans chacun des lieux, nous pourrons facilement suivre le déroulement du discours mémorisé en allant chercher derrière chaque image le mot ou l'idée que nous y avons associé. Cette technique particulière se base sur l'hypothèse que notre mémoire se souvient bien plus facilement des lieux et des images que des mots et des idées. Ainsi le rhéteur qui veut prononcer un discours devant un public, pourra se souvenir des lieux qu'il a mémorisé et, en se déplaçant en pensée des uns aux autres, il pourra voir les images qu'il y a placé, et ainsi se souvenir des idées derrière chaque image. Lorsqu'il explique quels lieux sont les plus propices à cet exercice, l'auteur de l'*Ad Herennium* précise qu' « il vaut mieux choisir ses *loci* de mémoire dans un endroit désert et solitaire[27]. »

L'art de la mémoire se prolonge et se transforme au cours des siècles. Saint Augustin raconte qu'il entraîne sa mémoire selon des modalités similaires à celles décrites dans l'*Ad Herennium*[28]. Mais c'est avec Saint Thomas d'Aquin que l'art de la mémoire est modifié radicalement, puisque le travail abstrait d'imagination et d'élaboration des images dans les lieux de mémoire se transforme en fabrication d'images effectives : « La *Summa* abstraite pouvait être matérialisée dans la mémoire en prenant une forme proche de celle d'une cathédrale gothique, pleine d'images placées dans des lieux bien distribués[29]. » Désormais, les

[26] C'est pour cette raison que Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues décrivent le travail du cinéaste comme la « m[ise] en œuvre [d]es ressources d'une rhétorique ». Voir Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, *art. cit.* pp. 6, 7 et 9.
[27] Yates, Frances, *L'art de la mémoire* [1966], Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975, p. 19.
[28] *Ibid*. pp. 58-59.
[29] *Ibid*. p. 92.

images de pensée se matérialisent dans des réalisations d'images concrètes. C'est à partir de ce renversement pratique que vont être mis en place au XVIème siècle, en Italie, les premiers théâtres de la mémoire.

Autour de l'année 1532, Giulio Camillo réalise une première version de son théâtre de la mémoire. Fondé sur la pensée magique de la mémoire qui se développe à partir du XIVème siècle, l'édifice est construit selon la tradition du théâtre antique. Cependant, les diverses parties en sont inversées. Le spectateur se place au centre du théâtre. Devant lui, divisés en sept parties séparées par de petits couloirs, les « gradins » exposent chacun une porte sur laquelle est reproduite une image d'un thème particulier de l'organisation du cosmos. En ouvrant une porte, l'utilisateur du théâtre découvre d'autres portes avec d'autres images et donc d'autres thèmes. Sous chaque image du théâtre sont placés des tiroirs, qui renferment toutes les connaissances sur le thème illustré par l'image. En méditant longuement dans cet édifice, l'utilisateur peut acquérir une connaissance aussi large et élevée que celle de Cicéron lui-même. L'œuvre de Camillo marque une étape décisive dans l'art de la mémoire puisqu'elle présente un édifice construit selon les règles de l'art classique de la mémoire, tout en concrétisant pratiquement ses modalités et la pensée de l'image qui se développe avec Saint Thomas. Le théâtre de Camillo rassemble en un lieu des images qui permettent d'avoir accès à une mémoire qui jusque là nous était inaccessible[30].

Lorsqu'il place ses personnages, mais aussi les spectateurs de ses films, au milieu d'un lieu qui regroupe des images chargées d'une mémoire qui se perpétue de films en films, John Ford relève, dans l'utilisation qu'il fait de « Monument Valley », d'une pensée de l'image qui s'inscrit dans la tradition de l'art de la mémoire. Pour Luc Vancheri, qui développe l'idée du théâtre de la mémoire fordien, « la méthode consistera à ouvrir le paysage au théâtre, le lieu à la scène, la fiction à la mémoire, et à ordonner scène, théâtre et mémoire afin que l'image soit toujours double, une face tournée vers ce qu'elle représente, l'autre vers ce qu'elle figure d'une réalité incomptée de la légende[31]. » Par ailleurs, il faut comprendre que cette pensée des images qui se construit avec les développements de l'art de la mémoire, n'est pas exclusive à la civilisation européenne. Il existait dans les civilisations amérindiennes, et particulièrement dans de nombreuses tribus indiennes d'Amérique du Nord, des croyances similaires liées aux pouvoirs des images. Paul Coze et René Thévenin rapportent qu'un accessoire, répandu dans de nombreuses tribus, relevait d'une même pensée des images et de la mémoire :

---

[30] Pour plus de détails sur le théâtre de la mémoire de Camillo voir Camillo, Giulio, *Le théâtre de la mémoire* [1544], Paris, Editions Allia, 2007, dans lequel il explique en détail l'organisation et le fonctionnement de son édifice.

[31] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* p. 103.

> Il faut rattacher au chapitre du vêtement une très curieuse pièce de parure, le collier ou *wampum*, dont le rôle n'est qu'accessoirement décoratif et qui, sous certains rapports, pourrait être comparé au chapelet des chrétiens. Il est composé en effet d'une série d'ornements enfilés les uns à la suite des autres et à chacun desquels est attaché le souvenir d'un fait. Un certain nombre d'hommes de la tribu connaissent ces faits et sont capables de les réciter en ordre, d'après les éléments d'un wampum et sont tenus d'ailleurs de raconter ces histoires publiquement, à certains jours désignés. Le wampum est en somme l'ébauche d'un aide-mémoire[32].

Notons d'abord que la comparaison que font les deux auteurs entre le *wampum* indien et le chapelet chrétien, rappelle une des sources du théâtre de la mémoire de Camillo. Lorsqu'il conçoit son théâtre, Camillo est en effet très influencé par la pensée magique du XVème siècle qui donnait des pouvoirs particuliers aux images insérées dans des talismans[33]. Ensuite, le rôle du collier dans les discours que devaient prononcer certains hommes de la tribu est très proche de la façon dont les images de mémoire étaient utilisées dans l'art de la mémoire antique, c'est-à-dire comme moyen de mieux déclamer un discours public. Toutes ces correspondances nous obligent à penser que le théâtre de la mémoire fordien, fondé sur la mise en scène d'un lieu spécifique, et des fonctions symboliques et mémorielles accordées aux différents images de ce lieu, s'inscrit tout autant dans la tradition judéo-chrétienne européenne, que dans la tradition indienne d'Amérique du Nord. Cette hypothèse, d'un art de la mémoire fordien fondé sur la mise en scène du paysage de « Monument Valley », et qui réunirait les deux traditions amérindienne et européenne, semble trouver sa justification dans les propos de Ford lui-même : « Si vous regardez les choses en détail, vous découvrez pourtant que leur religion [celle des Indiens d'Amérique] ressemble en de nombreux points à la nôtre[34]. » Le théâtre de la mémoire fordien qui prend forme dans la plasticité si particulière de « Monument Valley » est donc aussi bien la construction d'une mémoire attachée à un lieu, qu'une tentative de réconcilier, figurativement, deux communautés dans la création d'un monde d'images clos et mouvant.

---

[32] Coze, Paul et Thévenin, René, *Mœurs et histoires des Indiens d'Amérique du Nord* [1928], Paris, Editions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004, pp. 51-52 (souligné dans le texte).
[33] Yates, Frances, *L'art de la mémoire*, *op. cit.* pp. 169-172.
[34] Bogdanovich, Peter, *John Ford*, Paris, Editions Edilig, coll. « Filmo », 1978, p. 77.

2. La Grande Plaine, figure de l'histoire

De Budapest à la Grande Plaine : déplacements philosophique, esthétique et géographique

À la fin du *Nid familial* (1977), le premier film de Béla Tarr, les deux personnages principaux, Irén et Laci, se confessent à la caméra. Ils pleurent, parce qu'ils sont séparés et sans logement. Le fond du problème, ils le reconnaissent tous les deux, c'est de ne pas avoir eu accès à un appartement. La politique sociale du gouvernement, qui avait pourtant pour ambition de permettre à chacun d'acquérir un logement a fait défaut, elle est la cause de leur séparation et de leur malheur. La caméra portée et tremblante scrute les larmes et les expressions des deux visages, dans un montage scindé qui les relie malgré la distance qui les sépare. Le film les quitte sur une incertitude quant à leur avenir : vont-ils ou non réussir à obtenir un appartement ? Dix-sept ans plus tard, à la fin du *Tango de Satan*, le docteur regagne sa vieille maison au cœur de la ferme après treize jours passés à l'hôpital. Il se sert un grand verre de *palinka* et allume une cigarette qu'il pose sur le rebord du cendrier. Il constate amèrement que personne dans la ferme n'est venu chez lui prendre de ses nouvelles. Après un certain temps, il entend au loin résonner la cloche de la vieille chapelle qui pourtant est censée avoir été détruite pendant la guerre. Il se rend sur les lieux, observe un homme qui tape machinalement sur un tuyau au milieu de la ruine en criant le retour des envahisseurs Turcs. Il rentre chez lui, obstrue la seule fenêtre de sa maison avec des planches et se raconte à lui-même, dans le noir, les derniers événements qu'il a observé avant d'être emmené à l'hôpital. Pendant ce temps, la caméra le filme fixement, en plan moyen, avant de le voir progressivement disparaître dans l'obscurité totale. La seule incertitude qui occupe le personnage, est de savoir si les cloches qu'il vient d'entendre sont les cloches « du ciel » ou celles « du glas ».

On voit bien qu'entre 1977 et 1994 la visée et les préoccupations des films de Béla Tarr se sont déplacées. C'est d'abord un déplacement narratif qui modifie progressivement les histoires des films de Tarr. Jacques Rancière a très bien montré comment, à la succession causale des événements et des séquences s'est substituée une appréhension des événements comme durée vécue par un personnage[35]. Au réalisme des situations qui présentent les causes

[35] Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.* pp. 13-16.

sociales et politiques du malheur des personnages de ses premiers films, se substitut progressivement un tout autre réalisme ; un réalisme phénoménologique qui décrit des situations optiques et sonores pures, pour parler comme Gilles Deleuze.

C'est ensuite un déplacement stylistique, qui naît de la première collaboration entre Béla Tarr et l'écrivain László Krasznahorkai, avec le film *Damnation* (1987). Les premiers films du cinéaste s'inscrivaient nettement dans la lignée d'un cinéma politique et engagé, inspiré du cinéma de John Cassavetes, des premiers films de Milos Forman, ou encore de certains films de Rainer Werner Fassbinder. Réalisés avec l'appui du studio Béla Balázs de Budapest, *Le nid familial* puis *Rapports préfabriqués* (1982) adoptent un style saccadé et un montage qui alterne entre des plans vifs et longs sur les visages et d'autres beaucoup plus courts. La caméra portée se rapproche des personnages dans des appartements exigus et suit leurs déplacements rapides et nerveux, leurs corps étouffés par l'étroitesse du lieu et les tensions avec leurs semblables. Avec *Damnation* la mise en scène du cinéaste change radicalement. La longueur des plans s'allonge considérablement, les mouvements sont plus amples et ralentis, l'échelle de plan s'élargie pour cadrer le plus souvent le personnage au centre d'un environnement large et homogène. Enfin les chants populaires des bals de quartier laissent place à la musique répétitive et langoureuse de Mihaly Vig, qui intègre l'équipe de Béla Tarr à partir d'*Almanach d'automne* (1985).

Enfin, le dernier déplacement qui s'opère dans le cinéma de Tarr est un déplacement géographique. Les premiers films avaient pour cadre Budapest (*Le nid familial)* ou des grandes villes du pays. Avec la trilogie *Damnation*, *Le Tango de Satan* et *Les harmonies Werckmeister*, les films se situent désormais dans la Grande Plaine hongroise, la *puszta*, au Sud du pays. Ce déplacement géographique correspond au déplacement idéologique du cinéaste : « En vieillissant, on s'aperçoit que l'on ne peut pas modifier la société parce que les problèmes sont beaucoup plus vastes que ce que l'on pensait. Dans un premier temps cela se transforme en problème ontologique. Puis c'est un problème cosmique et finalement on va se pendre. C'est pour cela que le style se transforme[36]. » Les problèmes politiques acquièrent une dimension métaphysique, et c'est ce qu'illustre le passage des paysages urbains de Budapest aux paysages ruraux et désertiques de la Grande Plaine. Le terme de *puszta* qui est employé pour nommer cette région, définie bien la façon dont elle est perçue par les Hongrois ; comme le symbole du sacrifice aux envahisseurs extérieurs, puis l'abandon par le régime communiste. « Le mot *puszta*, d'origine slave et recouvrant la notion de steppe, prend

[36] Tarr, Béla, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », entretien accordé au forum des images le 8 juillet 2001, *Nunc*, n°29, Clichy, Editions de Corlevour, février 2013, p. 15.

alors la signification sémantique d'une sorte de terre brûlée et donne pour dérivés des mots comme "ravage", ou le verbe "dévaster". À travers la langue s'est ainsi transmise la mémoire d'une véritable catastrophe[37]. » On comprend pourquoi Béla Tarr s'est tourné vers cette région. Considérée comme la région sacrifiée du pays et comme une terre uniforme et stérile, la Grande Plaine coïncide figurativement avec le désespoir progressif dont parle le cinéaste dans son appréhension du monde. À l'élargissement des données des problèmes que veut traiter Béla Tarr, correspond l'élargissement des lieux de la fiction ; à la nouvelle dimension cosmique des relations entre le milieu et les hommes, qui naît de la rencontre entre le cinéaste et l'écrivain, correspond l'horizontalité et l'étendue des steppes de la Grande Plaine. À partir de *Damnation*, mais surtout avec *Le Tango de Satan*, c'est le paysage et sa mise en scène qui vont devenir les conducteurs et la matière principale autour desquels vont s'organiser les éléments de la fiction. « Ce ne sont plus les relations (famille, générations, sexes ou autres) qui déterminent les situations, c'est le monde extérieur qui pénètre les individus, envahit leur regard et leur être même[38]. »

De la pluie et du vent

Narrativement, *Le Tango de Satan* se concentre sur la description de trois jours[39] de la vie d'une petite communauté désœuvrée de la Grande Plaine, marquée par l'appréhension du retour d'un des leurs qu'ils croyaient mort depuis plus d'un an. Structurellement, le film se compose de douze parties titrées et séparées par des fondus au noir. Certaines parties sont des *flash-back* qui renvoient l'histoire au début du premier jour (parties deux, trois, quatre et cinq), du deuxième jour (partie neuf) ou du troisième jour (partie onze), à chaque fois selon la focalisation d'un personnage en particulier. Certaines parties peuvent être facilement situées dans la chronologie de l'histoire par le fait qu'elles répètent des événements déjà vécus, selon le point de vue d'un autre personnage. Mais le seul élément qui permet de construire la temporalité des différentes parties est la pluie qui s'abat sur la plaine aux premières heures du premier jour, et qui marque, par son arrivée saisonnière, la mise en place effective du récit (ce sont les premières pluies du mois d'octobre, qui ne s'arrêteront pas avant la fin de l'automne, comme l'explique la voix-off du narrateur qui brise les premières minutes de mutisme du

[37] Molnár, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Paris, Editions Hatier, coll. « Nations d'Europe », 1996, p. 145.
[38] Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.* p. 34.
[39] En fait, si l'on suit précisément l'organisation de la diégèse, le film s'étale sur quinze jours, mais douze jours sont soumis à une ellipse (le séjour du docteur à l'hôpital), et le quinzième jour n'est décrit que dans la dernière partie du film, lorsque le docteur regagne sa maison.

film). Dans la première partie, la caméra suit le réveil puis la journée de Futaki, célibataire et infirme. Lorsqu'il comprend que Schmidt et Kranér, deux habitants de la ferme, veulent voler l'argent de la communauté qui correspond aux revenus de l'année écoulée, il demande des explications à Schmidt. Ce dernier explique son plan, lui promet de l'inclure dans la combine. Alors qu'ils discutent face à face, la caméra filme les deux visages dans un cadre serré qui souligne la tension de la situation. Pendant que Schmidt rentre dans les détails de l'affaire, un travelling latéral quitte les deux personnages et passe lentement devant la fenêtre, nous laissant voir les premières gouttes de pluie tomber sur la plaine. Les voix s'effacent au profit d'une musique extra-diégétique répétitive. Le mouvement de la caméra continue, traverse le vestibule et se termine dehors, devant une place boueuse occupée par un énorme porc qui retourne la terre, sous la pluie battante. Le récit, qui a pour objet principal l'argent de la collectivité, s'est mis en place au moment même où la pluie s'est mise à tomber. Pourtant, c'est aussi à ce moment que la caméra s'est déplacée, pour la première fois, de la description des personnages à celle des événements météorologiques. Le drame est visuellement « laissé de côté » dans ses moments les plus importants, pour mieux mettre en avant, dans l'image, les manifestations du paysage. Dans la deuxième partie, assis à son bureau le docteur note tout ce qu'il voit sur un cahier, tandis qu'il constate qu' « il a commencé à pleuvoir, ça ne s'arrêtera pas avant le printemps. » Pendant qu'il prononce cette phrase, la caméra qui était placée derrière lui, fixement, entame un lent zoom avant qui se termine sur un carreau de la fenêtre, au travers duquel on aperçoit la même place boueuse que précédemment, et toujours la pluie battante. De manière générale, dans la première moitié du film l'arrivée de la pluie est toujours sujette à une mise en scène spécifique qui se déplace de la description du récit à celle du changement climatique. De ce fait la pluie devient le centre structurel du récit, la figure qui rassemble tous les personnages autour de son déploiement, de sa présence et de son effectivité.

Lorsqu'on l'interroge sur les liens que l'on peut faire entre son cinéma et celui d'Andreï Tarkovski, Béla Tarr affirme sa différence ontologique avec lui par le sens que prend la pluie dans leurs films : « Tarkovski était croyant et sa pluie est toujours une pluie qui purifie, qui nettoie et donne de l'espoir. Chez nous, il n'y a ni Dieu ni Diable. Il n'y a que nous, ici. C'est nous qui avons fait ce monde tel qu'il est, c'est nous qui le transformons et l'utilisons[40]. » À en croire ces paroles, on peut en conclure que la différence entre les deux utilisations de la pluie est que l'une, celle de Tarkovski, représente un signe divin, tandis que celle de Tarr est

[40] *Nunc*, *art. cit.* p. 14.

la manifestation par le climat des situations des personnages. L'une est extérieure aux causes et aux conséquences des événements narratifs, l'autre y est intérieure. On peut voir comment, à travers la question de la représentation de la pluie, c'est toute une opposition philosophique qui se joue, entre une vision transcendante et immanente des événements.

Mais qu'est-ce qu'une pluie qui provient de l'intérieur ? Qu'est-ce qu'une pluie qui est le résultat des transformations et des utilisations du monde par les personnages ? Ce sont d'abord les paroles d'un personnage, Hálics, qui nous livrent une partie de la réponse : « Sale temps. Ça détruit tout […] et on est trempé, au-dehors comme au-dedans. Le pire ce n'est pas celle-là mais celle qu'on a à l'intérieur. La pluie intérieure vous la connaissez ? Elle vous lave les organes, nuit et jour. Elle vient du cœur et inonde le foie, l'estomac, la rate et les reins. » Assis à une table du bar, Hálics s'adresse au barman hors-champ, qui ne l'écoute que distraitement. Hálics, à gauche, partage le champ avec un vieux rideau qui ne cache rien, au centre, et un poêle à bois semblable à celui qui ouvrira le film suivant, *Les harmonies Werckmeister*. Par ces paroles en forme de métaphore mystique, le personnage explicite le rôle de la pluie dans le film. Si elle apparaît comme le motif qui organise l'histoire lors de moments importants du récit (lorsqu'Irimiás et Petrina arrivent à la ferme ; lorsqu'Estike, la jeune fille, va chercher de la mort-aux-rats pour tuer son chat, avant de se donner elle-même la mort ; lorsque les personnages principaux quittent définitivement la ferme…) c'est qu'elle est la marque, dans le paysage, de l'histoire des hommes qui vivent dans la Grande Plaine. Il y a donc deux aspects de la pluie qui se complètent et se mêlent. Elle intervient dans le récit pour ponctuer les événements importants, de sorte qu'elle devient la marque indicielle du drame des personnages au sein du paysage. Si on la considère ensuite dans sa valeur figurative, elle est une masse aqueuse qui écrase les corps, les ramenant ainsi à leur statut d'objets déterminés par le paysage. C'est pour cette raison que le cinéaste filme à de nombreuses reprises les visages ou les corps des personnages, marqués et transformés par la pluie, pour signifier leur subordination face au paysage et face à l'histoire.

Le vent est la seconde expression omniprésente du paysage dans le film, et il répond d'une mise en scène comparable. La première fois qu'Irimiás et Petrina apparaissent dans l'image, ils marchent au milieu d'une grande rue déserte. La caméra les suit en travelling avant, à quelques mètres, ne faisant apparaître que leurs silhouettes à contre-jour. Les seuls sons entendus sont ceux des nombreuses ordures qui les suivent (papiers, sacs en plastique, bouts de bois…), emportées par le vent qui accompagne le mouvement des deux personnages. L'artificialité de la tempête est mise en avant du fait que les arbres au loin ne bougent pas et que les ordures restent constamment dans le sillage des deux corps (elles ne s'envolent pas

plus vite que la marche des deux personnages). La nonchalance des personnages dans cet environnement déchaîné entoure la séquence d'une atmosphère fantastique. Le vent et les deux corps semblent être ontologiquement liés, comme si le premier était un attribut des seconds, ou l'inverse. La même mise en scène est utilisée pour la dernière apparition des deux personnages. Accompagnés cette fois-ci de Sanyi (le jeune homme de la ferme qui a décidé d'être leur complice, et qui représente le successeur d'Irimiás, comme la perpétuelle continuation de l'histoire), les trois hommes marchent dans une autre rue large et vide. La position et le mouvement de la caméra sont les mêmes, ainsi que l'artifice du vent qui souffle dans le sens de la marche des personnages, bien que cette fois il soit accompagné d'une pluie abondante. On retrouve enfin les mêmes débris qui dansent autour des corps. Le plan se termine alors qu'ils sont encore en marche vers une destination inconnue. Cette mise en scène du vent dans les deux plans laisse penser qu'Irimiás commande aux éléments, comme il commandera ensuite aux âmes désœuvrées de la ferme de quitter leur immobilité et de se disperser dans le pays. Si, par ailleurs, le film est aussi à comprendre comme une mise en scène de l'escroquerie communiste[41], représentée par Irimiás, on doit en conclure que le paysage et ses manifestations climatiques deviennent en même temps la pierre angulaire du récit et la figure de l'histoire qui toujours domine et manipule les personnages.

Matière d'images

Cette prise en compte du paysage comme figuration de l'histoire (le cinéaste parle lui-même de « film-paysage » à partir de *Damnation*[42]) donne lieu à une disparition progressive des personnages dans l'espace paysager. Quand arrive le moment décisif de l'abandon de la ferme par le groupe pour un avenir radieux, un plan nous montre la petite bande, chargée d'une roulotte et de quelques baluchons, prendre la route de la plaine. La caméra, posée fixement à un mètre du sol environ, cadre la terre boueuse sur laquelle les personnages s'en vont au loin dans la profondeur. Marchant au son d'un chant folklorique, la petite bande disparaît progressivement, comme absorbée par la masse noirâtre qui compose les deux tiers du cadre. Ce plan rappelle, par sa composition comme par sa fonction narrative, le premier plan du film qui nous montrait le départ d'un troupeau de vaches de la ferme vers la plaine[43].

---

[41] Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.* p. 44.
[42] Cité par Breton, Emile, « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir », *Vertigo*, *op. cit.* p. 100.
[43] Ce « devenir-animal » incessant du personnage tarrien se retrouve dans presque tous ses films, avec pour figure tutélaire Karrer, le personnage de *Damnation*, qui finit son histoire à partager un coin de terre boueux avec les chiens errants de son village. Voir Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*,

De manière générale la disparition des corps dans le paysage est incessamment signifiée par l'utilisation du noir et blanc qui unifie les personnages à l'environnement qui les entoure, aussi bien que par le grain particulier de la pellicule qui fait ressortir la matière et la texture du paysage et de l'image. Cette matière d'image, que Jacques Aumont définit à un premier degré comme « la part de [l']image à laquelle *je peux attacher l'idée* d'une matière[44] », ne cesse d'être l'élément qui relie figurativement les personnages au paysage. Cette plasticité de la matière d'image agit selon deux modalités : d'abord, avec l'utilisation du plan rapproché le cinéaste insiste sur l'effet des conditions météorologiques sur les visages ou les corps. De ce point de vue, le voyage en camionnette à la fin du film, lorsque tous les personnages sont assis à l'arrière du véhicule et qu'ils sont en proie à la pluie et au vent, est exemplaire en ce qu'elle résume le poids des éléments climatiques sur les corps. Un lent travelling latéral passe en revue tous les personnages alignés, alors que la camionnette roule dans la plaine. Sous la pluie, les visages semblent écrasés par les vêtements qui collent à la peau et aux cheveux. L'immobilité et le silence des personnages marquent cet abandon aux effets du climat. Les mèches dégoulinantes, les lunettes embuées, les manteaux gorgés d'eau deviennent les marques effectives du paysage sur les personnages, l'imprégnation de l'eau et des corps qui annule toute distance entre les hommes et le monde, les unifie fondamentalement pour abolir toute autonomie de l'un envers l'autre. À l'arrière-plan la terre travaillée par la pluie de la Grande Plaine partage sa matérialité avec la peau amollie des visages. Par cette intrication du détail (le visage) et du milieu (la plaine) « le regard, mis en branle, oscille des formes nettes à la présence atomique de la matière imageante[45]. »

Le plan de détail solidarise la corporéité des visages avec la matière du paysage. Avec le plan d'ensemble, c'est le personnage qui se fond dans le corps de la plaine, du ciel ou des murs en ruine de la ferme. L'exemple le plus frappant et le plus expressif est celui d'Estike courant dans la plaine après avoir planté avec son frère ses dernières économies pour faire germer un arbre à sous. Brimée par tous les habitants et par sa propre famille, la petite fille n'est plus, au cœur de la plaine, qu'une légère tache se débattant dans l'interstice du ciel et de la terre. Matière d'image reléguée en-deçà des monticules de boue qui occupent le premier plan du cadre, son mouvement se confond avec celui de la poussière qui se perd dans le

---

Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1975, notamment : « À l'inhumain des "puissances diaboliques", répond le sub-humain d'un devenir-animal : devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, "filer la tête la première en culbutant", plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge ou jugé. » p. 23.

[44] Aumont, Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris, Editions de La Différence, coll. « Les Essais », 2009, p. 19 (souligné dans le texte).

[45] Campan, Véronique, « Humeurs changeantes du ciel et de la voix », *Cinergon*, n°10, Luc-sur-Orbieu, Editions Cinergon, octobre 2000, p. 43.

défilement de la pellicule. Mais, en même temps, ce degré zéro de la représentation marque le début de sa lutte contre les forces du paysage, son refus d'accepter la place qui lui a été assignée dans le cadre de l'histoire.

Telle est la vraie manipulation du film, celle du paysage et de l'histoire sur les personnages. Constamment prise en étau entre la pluie et le vent, entre le ciel et la terre, « menacée de réification et d'absorption par cet arrière-monde[46] », la petite communauté de la Grande Plaine ne peut que constater, comme Futaki dans l'arrière-boutique du bar, que la cause de ses problèmes est l' « enfer de boue noire » duquel elle ne peut pas se libérer.

3. Cosmogonie

« Rien n'aura eu lieu que le lieu. Excepté peut-être une constellation[47]. »

Comment représenter cet « arrière-monde » dont parle la commentatrice, et cet « enfer de boue noire » dont parle le personnage ? Comment figurer à l'écran cet hypothétique espace originaire qui lie les personnages au cœur du paysage ? Lorsque Futaki profère cette sentence désespérée, assis et immobile au milieu des caisses de bouteilles consignées, la caméra tourne autour de lui et passe derrière une colonne de containers empilés les uns sur les autres. Complètement obstrué par la masse des caisses, le champ est plongé dans une obscurité presque totale. Mais dans un mouvement à peine perceptible, et à l'instant précis où le personnage prononce les mots de cet enfer boueux, la caméra s'arrête et l'iris se ferme complètement laissant une image totalement noire à l'écran pendant quelques secondes. L'image noire provoque un arrêt dans le défilement narratif et figuratif qui modalise les images qui la précèdent et la suivent. De ce fait elle doit être considérée comme l' « image minimale et première qui les contiendrait toutes[48]. » Cette image noire qui apparaît comme la matrice du film se présente comme l'origine d'où émergent les personnages. Par l'intermédiaire des fondus au noir, elle est située à chaque changement de partie, dans un temps qui marque un arrêt dans le récit. L'image noire accompagne aussi la voix-off du narrateur, tous deux renvoyant l'histoire à sa structure d'énonciation. L'apparition du noir à

[46] De Lastens, Emeric et Wright, Lucie, « *Ecce homines* », *Vertigo, art. cit.* p. 88.
[47] Mallarmé, Stéphane, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* [1897], Paris, Editions La Table Ronde, 2007, non-paginé.
[48] Bergala, Laure, « L'image noire », *in* Taminiaux, Pierre et Murcia, Claude (dir.), *Cinéma art(s) plastique(s)*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, p. 81.

l'écran opère donc un retour du récit sur ses conditions de réalisation, le noir étant considéré « comme condition première de toute image, et de tout regard[49]. »

En outre, la voix-off qui précède chaque fondu au noir ne cesse de parler du paysage et des mouvements climatiques : c'est l'annonciation des premières « pluies d'octobre », la « pluie incessante [qui] étouffait les jurons de Schmidt » (première partie), ce sont « le chemin boueux, le ciel, la nuit » avec qui Estike se sent connectée avant de mourir (cinquième partie), c'est « le jour [qui] pointait ou la nuit [qui] tombait, sans arrêt » dans le rêve de Futaki (huitième partie). Mais c'est surtout le discours que prononce la voix-off juste avant le fondu au noir de la deuxième partie :

> À l'est, le ciel se dégage vite comme une mémoire. À l'aube, il se penche, tout rouge, sur les vagues de l'horizon. Au moment ou les mendiants se traînent hors de l'église le soleil se lève pour donner vie à l'ombre, et pour séparer la terre du ciel, l'homme de l'animal, pour briser ce lien embarrassant dans lequel ils se sont enchevêtrés. Il a vu la nuit fuir de l'autre côté. Ces terribles éléments ont plongé derrière l'horizon, telle une armée désespérée en déroute.

Cette description de l'aurore prend des allures de fin du monde, ou plutôt de création du monde, marquée par la séparation de la terre et du ciel, mais surtout par l'assimilation du mouvement du ciel à une mémoire qui retrouve ses souvenirs passés. Le narrateur explicite par ces paroles le rôle du paysage aussi bien que celui de l'image noire. Le paysage assimilé à une mémoire en mouvement est renvoyé à sa fonction historique, tandis que le noir qui s'installe progressivement après ces paroles fait basculer le récit dans un temps d'avant le monde décrit par le narrateur. Cet espace noir, ce « grand rien noir » dont parle Irimiás lorsqu'il dicte une lettre pour le colonel de gendarmerie, et qui effraie tant Futaki, est la tentative du cinéaste de montrer un « espace figural[50] » entre les espaces diégétiques. Lorsque Jean-François Lyotard emploie cette expression, c'est pour définir, dans le poème de Mallarmé *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, le lieu que le poète cherche désespérément. Pour Lyotard ce lieu est à voir dans le corps même du texte, organisé comme on le sait selon une composition très particulière qui laisse beaucoup d'espace vide dans les pages. Le lieu se trouve dans cet espace figural « sensible, parce que ce qu'il y a entre les termes est aussi important que les termes[51]. » La solution qu'a trouvée Mallarmé, d'après

[49] Aumont, Jacques, *Matières d'image, redux*, *op. cit.* p. 133.
[50] Lyotard, Jean-François, *Discours, figure* [1971], Paris, Editions Klincksieck, coll. « Esthétique », 1974, p. 64.
[51] *Ibid*. p. 69. C'est déjà ce que signifiait Mallarmé lui-même dans l'avertissement qui précédait la première parution du poème : « [La Page] prise pour unité, comme l'est autrepart le Vers ». Mallarmé, Stéphane, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, *op. cit.* non-paginé.

Lyotard, pour figurer un lieu hors du langage au sein même du langage, Béla Tarr s'y rapporte pour figurer un lieu hors de la représentation, au sein même de la représentation. Les images noires qui s'inscrivent dans la durée, dans le « corps » du film, ou entre ses parties, figurent un lieu hors de l'espace de la représentation, mais un lieu qui en est l'origine. Un espace qui serait ainsi l'expression d'un non-lieu de l'histoire, un espace qui permette d'échapper à l'histoire, même désespérément, à la façon du docteur à la fin du film, qui s'enferme dans l'obscurité totale de sa maison.

Emile Breton montre comment l'ensemble de l'œuvre de Béla Tarr s'est dirigé progressivement vers un « désespoir absolu[52] », désespoir envers l'histoire et la dignité humaine. Mais surtout, ce désespoir absolu se traduit dans les films par une place toujours plus grande accordée à l'image noire, qui conclue *Le Tango de Satan* mais aussi et surtout *Le cheval de Turin* (2011), le film qui achève, d'après son auteur, l'œuvre tout entier. Cette progression d'images totalement noires dans les films s'associe au refus de l'histoire de plus en plus prononcé par Béla Tarr : « C'est avec ce film [*Damnation*] que je me suis rendu compte que l'histoire à raconter n'avait vraiment plus aucun intérêt[53]. » Pour échapper à l'histoire, la seule solution efficace est de retourner aux origines de la représentation, dans le « grand rien noir » d'Irimiás, dans « l'enfer de boue noire » de Futaki, au plus profond de « la pluie intérieure » décrite par Hálics, dans la terre qui poursuit Schmidt pour l'anéantir, dans son rêve, ou enfin dans l'obscurité totale et sans retour du docteur. Pour le cinéaste, qui partage les angoisses de ses personnages, le noir total ne fait pas que traduire un désespoir absolu, mais il est aussi la seule solution trouvée pour échapper totalement au récit qui enferme et aliène, cette histoire qui n'a « plus aucun intérêt ». Revenir aux origines de l'énonciation, en-deçà de la représentation. L'image noire, en fait, serait comme la figuration de l'aveu de faiblesse d'une impossibilité d'échapper au récit et à l'histoire, sinon de ne plus faire de film du tout.

Au seuil du visible, au seuil du vivant

L'image noire du *Tango de Satan*, qui apparaît dans *Damnation* et qui se répand dans tous les films postérieurs jusqu'à composer les derniers moments de l'œuvre du cinéaste, est la figuration d'une volonté de dépasser l'histoire, et la marque d'une défaillance de l'image à signifier une origine perdue.

---

[52] Breton, Emile, « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir », *Vertigo*, *op. cit.* p. 101.
[53] *Ibid*. p. 100.

Dans *La prisonnière du désert*, John Ford cherche lui aussi à assigner une valeur particulière au noir de l'image. Mais si Béla Tarr conclut son film par le noir, pour signifier la défaite d'un système (celui du récit cinématographique, tout comme celui de l'histoire communiste), John Ford dote le noir d'une valeur positive – ou positiviste -, celle d'un espace de mémoire qu'il s'agit d'incorporer au récit (celui du film, mais aussi celui du pays). Voilà tout le projet politique de l'agencement des images du film : considérer le noir de l'image comme le lieu des morts, et faire émerger de ce noir une figure qui prendra place dans le paysage de la nation. Pour le dire avec Luc Vancheri : « le *sans-image* des morts doit être entendu pour ce qu'il est réellement, un *sans-image* de mémoire[54]. » D'où cette question fondamentale qui anime le film : « La figuration fordienne peut-elle être pensée comme un modèle d'annexion de la représentation aux fins d'une interprétation de son sujet d'histoire[55] ? » Pas de hasard donc, si Ford « ouvre » son film par une image noire, là ou Tarr en fait sa conclusion.

Revenons donc à ce premier plan programmatique. Après les informations scripturaires qui indiquent le lieu et le temps diégétique, c'est une image noire qui « apparaît » comme première et originaire. De ce noir s'extirpe d'abord un son, celui d'une poignée de porte que l'on tourne et qui annonce l'action d'un geste. Aussitôt la grande clarté du désert inonde le champ, et l'ouverture de la porte crée un cadre qui oriente le regard vers le fond de l'image. Au moment où la lumière du désert dessine ce cadre dans l'obscurité, les instruments à corde d'une musique extra-diégétique font entendre les premiers rythmes d'une partition qui entoure la séquence d'une aura légendaire. Comme si le geste inaugural du film avait actionné un mécanisme (ouvert à la fois un livre et une boîte à musique) qui enclenche alors ses fonctions narratives. La fermeture prononcée du diaphragme de l'objectif empêche la totalité de l'image d'être investie de lumière, seul le cadre qui s'ouvre vers l'extérieur est lumineux tandis que la majorité de l'image reste noire. Au centre de l'image le bras droit de Martha ouvre la porte, tandis que sa silhouette s'appuie contre le montant gauche. Arrêté un instant, le bras tendu adopte la forme horizontale de la rambarde de bois juste devant la ferme, et celle de la frise rocheuse de Mitchell Mesa qui lui fait face. Cet étagement du plan en lignes horizontales place le récit sous la figure du seuil, figure qui va déterminer l'économie des images du film. Le seuil que marque le bras tendu de Martha sépare le plan en deux espaces distincts, celui de Mitchell Mesa et du ciel, et celui de la rambarde en bois et de la terre (ill.3, a) p. 73). Seuil

[54] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* p. 20 (souligné dans le texte).
[55] *Ibid.* pp. 32-33.

entre l'horizon sauvage d'une part, et la ferme familiale d'autre part. Ce seuil sur lequel vont s'arrêter ensuite tous les membres de la famille, est une figure primordiale de la construction symbolique et figurative de la conquête de l'Ouest. D'après Jean Mottet, le seuil s'est constitué au XIXème siècle comme « un point névralgique de la maison, l'espace clé de sa métamorphose[56] », rejouant au niveau de la structure familiale le grand mythe de la frontière qui domine toute la mythologie westernienne. Le seuil devient bien plus qu'une simple séparation matérielle entre le dedans et le dehors, le culturel et le naturel, il acquiert une dimension métaphysique, comme étant l'espace d'où émerge la civilisation et l'histoire, l'interstice qui sépare la nation en mouvement de l'espace sauvage à conquérir. « Les abords de la maison acquièrent une importance nouvelle, comme si peu à peu l'évocation du passé mythique trouvait dans des seuils plus spacieux son expression la plus juste. […] Le seuil devient un signe original[57]. »

Mais le geste de Martha ne se limite pas à souligner la frontière entre les deux espaces primordiaux du récit. En poussant la porte qui sépare l'intérieur et l'extérieur, le noir et la lumière, elle marque aussi le seuil entre ce qui est figuré et ce qui ne l'est pas, entre un passé absent qu'il s'agit de réintégrer au théâtre de la mémoire, et un présent vide de cette absence. Martha, qui est la représentante dans le film de tous les morts qui vont suivre[58], quitte le statut de « figurine[59] » pour celui de figure au moment même où elle franchit le seuil de la porte. Après l'avoir ouverte complètement, elle s'avance d'un pas et se fixe sur son seuil. Les instruments à cordes entament leur mélodie au moment où la caméra avance vers le personnage qui fait un pas vers le dehors, vers la terrasse de la ferme. En entrant dans la zone lumineuse, la silhouette de Martha se transforme en corps à part entière, on distingue les rubans de son tablier, la couleur de sa robe, l'ondulation des ses cheveux tirés sous le vent. Le régime figuratif de l'horizontalité se soustrait à celui de la verticalité, qui associe le poteau de la terrasse avec qui se solidarise Martha, avec Mitchell Butte à l'arrière-plan. C'est le panoramique vers la droite qui marque le passage de l'un à l'autre régime, faisant par là même disparaître le surcadrage de la porte, pour entrer dans l'espace ouvert du désert qui fait face au personnage. Le geste de Martha poursuit et indique ce changement figuratif, puisque la position horizontale du bras qui tenait la porte est remplacée par la verticalité du même bras

[56] Mottet, Jean, *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, p. 162.
[57] *Ibid.* p. 163.
[58] Jean-Louis Leutrat la nomme « La Mère » et rajoute « qu'elle s'offre fugitivement comme médiatrice entre le spectateur et l'histoire. » Leutrat, Jean-Louis, *Kaléidoscope. Analyses de films*, Lyon, Editions Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1988, p. 16.
[59] Vancheri, Luc, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, *op. cit.* pp. 14-16.

qui s'appuie au poteau (ill.3, b) p. 73). Dans ce premier plan, le personnage et le récit franchissent un premier seuil, celui du noir à la lumière, celui du passé au présent, celui de la silhouette à la figure, marqué par le passage de l'horizontal (l'étagement plastique des lignes) au vertical (la confrontation dans la profondeur entre deux espaces). Mais il manque encore à Martha, pour réussir le projet politique du cinéaste de donner une place aux morts dans la représentation de l'histoire, un visage qui lui permette d'être une figure de récit à part entière. C'est le plan suivant qui va lui donner, marqué par une coupe franche qui souligne le changement radical de point de vue. Filmant Martha en plan américain pour recadrer le personnage sur son visage, la caméra a franchit le seuil de la ferme, elle se situe devant le porche, marquant une distance avec le personnage qui est resté sur le fronton de bois. Cette fois, Martha est bien entrée dans le récit, elle a gagné son statut d'agent de l'histoire, puisqu'elle a acquis un visage, mais aussi parce qu'elle n'est plus représentée depuis le noir du dedans, mais bien depuis le lieu du paysage, le lieu de l'histoire. Le geste qu'elle fait à ce moment-là, celui de lever sa main à son front pour se protéger de la lumière, insiste sur l'autonomie qu'elle vient d'acquérir, celle de disposer de son nouveau corps comme elle l'entend, de se figurer comme elle le veut[60].

Il a fallu vingt secondes et deux plans au cinéaste pour mettre en place l'économie figurative du film, la constitution d'une figure des morts dans l'espace politique du récit de la nation à partir du noir de leur origine. Les passages successifs de seuils, les changements de régimes figuratifs, l'opposition entre un passé mythique (le dedans) qu'il s'agit de réhabiliter dans un présent en construction (le dehors), tout ceci résumé en quelques secondes donne une impression fantasmée de ce début de film. Pour Jacqueline Nacache, il « semble à peine faire partie du film, ce temps à vrai dire plus rêvé que réel[61]. » Pourtant, cette « harmonie d'un autre monde[62] » qui voit s'opposer la constitution d'une figure « lunaire » (Martha) à celle d'une figure « solaire » (Ethan), qui voit se rejoindre les vivants et les morts au seuil d'un même paysage, figure un temps idéal de l'histoire, une quête rêvée qui va occuper Ethan et Martin pendant sept années.

---

[60] Si l'on observe rigoureusement la situation diégétique, le geste de Martha est illogique, puisque le soleil est à l'opposé de la direction d'où elle fixe sa main. Ceci montre que ce n'est pas la fonction du geste qui a été recherchée (se protéger de la lumière du soleil), mais bien sa figurabilité (faire interagir le corps et le visage dans un agencement spécifique). Ainsi d'après Vancheri « son geste se fait voir plus qu'il ne lui permet de voir » *in* Vancheri, Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Editions Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2011, p. 137.

[61] Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, Editions de L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 121.

[62] *Ibid*. p. 120.

On comprend dès lors le point de vue de la caméra qui se place à plusieurs reprises dans un lieu noir, tournée vers l'extérieur pour cadrer des silhouettes dessinées à contre-jour. Quand Martin apparaît pour la première fois à l'écran, arrivant à cheval depuis la profondeur (tout comme Ethan, et associé lui aussi au motif du tapis, posé sur la balustrade en bois). Quand les corps sans vie de Martha, Aaron et Ben sont vus par Ethan à son deuxième retour à la ferme, et que ce dernier s'arrête sur le seuil de la masure. Mouvement inverse de celui de Martha, Ethan fait disparaître son corps dans le noir du plan, à la limite de rejoindre sa belle-sœur dans l'image noire d'où elle le regarde et d'où elle ne pourra plus revenir. Quand Ethan et Martin sont poursuivis par les Indiens et qu'ils arrivent à toute allure vers la grotte sombre d'où les attend déjà la caméra. Si les Indiens ne peuvent les poursuivre jusque là, malgré leur surnombre, c'est bien que les deux hommes se sont réfugiés dans un endroit hybride, au seuil du monde des vivants et des morts, dans l'image noire au cœur de la roche de « Monument Valley ». Enfin ce point de vue des morts revient dans les dernières images du film, quand Ethan poursuit Debbie après avoir ravagé le camp des Indiens. Toujours cadrée depuis l'intérieur d'une grotte, la séquence voit Debbie courir à toute vitesse vers la caméra, vers le noir de la grotte, et s'effondrer juste à l'entrée de la cavité, comme rejetée par une force invisible. On sait qu'Ethan la rejoint et la ramène chez les Jorgensen. Mais il aura fallu pour ça qu'elle aille à la limite du vivant, qu'elle se jette au devant des morts, au seuil du noir de la grotte, où sont désormais Martha et Lucy, pour qu'Ethan se souvienne qu'elle est la même petite fille qu'il avait soulevée cinq ans auparavant dans le salon de la ferme familiale.

L'image noire chez John Ford est donc le signe d'une origine créatrice et d'un espoir. Origine du passé d'où émane toute figure, espoir d'une réconciliation entre les vivants et les morts. Luc Vancheri : « Que viennent figurer ces pans d'image noire que le film emporte et rappelle de séquence en séquence, sinon les vestiges d'une première effraction dans l'histoire, sinon la trace d'une possibilité qu'il s'agit de relancer[63]. »

[63] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* p. 82.

Partie II : Paysage et Politique

1. Les espaces distincts

Logique du faux-raccord

Le projet politique de John Ford se concentre donc sur la réhabilitation des morts au sein de la communauté des vivants. Jean-Marie Samocki avait déjà relevé cette considération centrale lorsqu'il définissait le politique dans l'œuvre de Ford comme « une relation fragile entre la délicate persistance du vivant et la présence souveraine de la mort[64]. » Mais il nous semble que cette volonté de réconcilier le passé des morts avec le présent des vivants ne peut se comprendre pleinement que dans une vision plus large, qui a pour but de constituer la nation américaine dans un espace commun qui puisse regrouper toutes les communautés. Si John Ford décide de construire ce lieu sur l'emplacement de « Monument Valley » et d'y façonner son théâtre de la mémoire, c'est justement pour échapper à l'histoire institutionnelle (celle du *document*) qui tente d'effacer certaines communautés de l'histoire de la nation. Alors de quelle façon cet espace peut-il rendre compte des différents groupes qui composent le peuple américain ? Comment constituer cet espace d'après un « partage du sensible[65] » qui puisse faire consensus ?

Avant de répondre à ces questions, il faut reconnaître que la politique de John Ford que nous essayons de déterminer semble souffrir d'un paradoxe flagrant : le récit se construit autour d'un massacre, celui de la famille Edwards par les Comanches, et se referme par la vengeance symétrique des premiers lors de la destruction du village indien. Comment le meurtre peut-il être au fondement de la constitution d'une communauté et d'un espace commun ? C'est que cette histoire de mort est profondément liée à une histoire de territoire. C'est ce que souligne Jean-Loup Bourget pour qui la guerre qui oppose Ethan et Martin mais aussi la cavalerie aux Comanches, n'est motivée que par un enjeu « strictement territorial[66] ». Dès lors, c'est cet enjeu territorial qui va être au centre des relations communautaires et de leur mise en scène. Il s'agit donc d'appréhender les groupes qui font la nation américaine d'après leur attachement à des territoires spécifiques. Nous avons déjà vu comment les

[64] Samocki, Jean-Marie, « Politique de la mélancolie », *Trafic*, n°56, Paris, Editions P.O.L, Hiver 2005, p. 132.
[65] Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Editions La Fabrique, 2000.
[66] Bourget, Jean-Loup, *John Ford*, Paris, Editions Rivages, coll. « Cinéma », 1990, p. 83.

familles Edwards et Jorgensen étaient associées aux buttes Mitchell et Gray Whiskers, situées au Nord-Est de la vallée.

Parallèlement, nous devons comprendre par quels moyens les Indiens sont eux aussi rattachés à un lieu particulier de la vallée. Ce lieu, on le rencontre quand Ethan et Martin, accompagnés du chef mercenaire mexicain, se rendent au village de Scar. Le premier plan de la séquence voit les trois cavaliers complètement dominés par la figure imposante de Yei Bi Chei, célèbre formation rocheuse située au Sud de la vallée et qui se compose de quelques arêtes fines et droites. Le panoramique vers la droite qui accompagne le mouvement des personnages dévoile Totem Pole, un grand et unique piton rocheux presque accolé à Yei Bi Chei. La seule présence de cet ensemble rocheux nous indique que les personnages arrivent sur le territoire des Indiens, d'abord parce que la forme de ces nouveaux massifs s'oppose à celles des buttes déjà vues auparavant. Mitchell Butte et West Mitten, toutes deux associées à la communauté texane, présentent une forme large et rectangulaire tandis que c'est la multiplicité des fines arêtes qui caractérise l'ensemble dédié aux Indiens. Mais surtout John Ford sait pertinemment que ces deux ensembles ont une signification particulière pour les Navajos qui les considèrent comme des monuments protecteurs de leurs clans[67]. Ainsi dans ce premier plan le paysage prépare et anticipe la suite du récit, il annonce un événement à venir. Mais bien plus, on va le voir, il place l'ensemble de la séquence d'arrivée des cavaliers au village indien sous le signe de ces deux formations rocheuses qui vont devenir les figures de l'emprise des Indiens sur Ethan et Martin. Les relations entre les personnages et le paysage dans ce premier plan sont toutes entières tournées vers la domination de l'élément minéral sur les cavaliers. L'échelle de plan large relie les personnages à l'environnement, et le parallélisme de la ligne formée par les cavaliers avec celle tracée par les arêtes de Yei Bi Chei force la comparaison et place les trois étrangers sous l'autorité du monument. La composition et le point de vue adoptés rappellent les codes pictorialistes de la photographie américaine du début du siècle, et particulièrement l'œuvre qu'a développée Edward S. Curtis pendant trois décennies dans le but de garder une trace des cultures indiennes d'Amérique du Nord, notamment lorsqu'il photographiait les tribus Navajos de l'Arizona[68]. Aux trois cavaliers en prise avec la grandeur du paysage, font échos, deux plans plus loin, trois Comanches à cheval au sommet d'une dune de sable. Leur position d'élévation alliée à la contreplongée qui donne

[67] Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues Suzanne, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, *art. cit.* p. 8.

[68] François de la Bretèque avait déjà souligné l'influence d'Edward S. Curtis sur John Ford, notamment dans le film *Les Cheyennes* (1964). Voir http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse33h.html [dernière visite le 18/06/2013].

toute sa place au bleu du ciel construit une relation inverse au paysage, mettant en avant leur maîtrise de l'environnement. Là où Ethan et Martin sont complètement annexés à Yei Bi Chei derrière eux, les trois Comanches se détachent de la dune qu'ils dominent et leurs corps s'élèvent haut dans le ciel.

La première distinction entre les deux groupes passe donc par leurs rapports opposés au paysage. Mais cette opposition entre la maîtrise du paysage par les Indiens et sa dépendance par Ethan et Martin ne relève pas seulement de la composition des plans et de leur comparaison. Bien plus, le cinéaste met en branle la transparence de la séquence pour appuyer l'idée d'un paysage qui se déplace et qui « réfléchit » les enjeux narratifs de la séquence, aussi bien que le regard magique des Indiens sur leur territoire. Yei Bi Chei et Totem Pole sont utilisées de telle sorte qu'elles composent un espace abstrait dans lequel Ethan et Martin sont littéralement enfermés. On se souvient que la petite troupe était apparue d'abord en face des deux monticules. Le plan suivant, respectant l'organisation de l'espace, voit les arêtes distancées par le groupe qui avance toujours dans la même direction. Pourtant, alors qu'ils continuent d'avancer, et que les premiers Indiens du village apparaissent à l'horizon, les cavaliers se retrouvent constamment, à chaque changement de plan (il y en a trois dans ce court passage) sous la figure de Yei Bi Chei et Totem Pole qui semblent suivre leur progression. Cette omniprésence des arêtes rocheuses se prolonge même lorsqu'ils rencontrent Scar au cœur du village. La confrontation entre les trois personnages est montrée en trois plans rapprochés des visages d'Ethan, de Scar et de Martin. Malgré le resserrement du cadre et la distance parcourue par les personnages, on aperçoit encore derrière Ethan et Martin le long piton rocheux de Totem Pole[69].

Les faux-raccords qui fondent la mise en scène du paysage dans la séquence sont aussi la figure stylistique centrale qui organise les déplacements des Indiens dans le village. Quand Ethan et Martin se rapprochent du village, la caméra quitte le point de vue des cavaliers pour se focaliser sur quelques Indiens qui les attendent. Trois plans rapprochés assez brefs montrent respectivement deux guerriers côte-à-côte, puis deux autres et enfin quatre femmes. La troupe à cheval dépasse ce petit groupe et se dirige vers le village derrière eux. Lorsqu'ils rencontrent Scar devant sa tente, les quatre guerriers aperçus tout à l'heure traversent discrètement le champ à l'avant-plan, de gauche à droite, venant d'une position opposée à

[69] Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues constatent que l'aiguille de Totem Pole se retrouve derrière les visages des trois personnages. Ils en concluent que « malgré leurs différences raciales, ils possèdent le même totem, ils appartiennent au même clan ». Cependant, dans notre version du film, on ne retrouve pas Totem Pole derrière Scar. D'après nous cela montre au contraire que dans l'espace des Indiens, seuls les Blancs sont encerclés par le paysage, et non les Indiens eux-mêmes. Voir *Ibid*. p. 8.

celle dans laquelle nous les avons vu quelques secondes auparavant, comme pour signifier que les Blancs sont constamment encerclés par les Indiens aussi bien que par le paysage.

On voit qu'il y a une adéquation totale entre le paysage et les Indiens, fondée avant tout sur une mise en scène similaire du faux-raccord qui crée un espace abstrait dans lequel leur relation n'est plus simplement référentielle et diégétique (les Indiens utilisant les particularités du paysage pour se cacher, comme lors de l'attaque de la ferme des Edwards par exemple), mais proprement figurale, entendue ici comme ce qui passe entre les instances de représentation, ce qui « naît entre les choses, et non des choses elles-mêmes[70]. » Le faux-raccord prend une tournure politique puisqu'il engendre un espace *réservé* aux Indiens (n'oublions pas que « Monument Valley » se situe dans une réserve Navajo) qui les place *entre* et autour des Blancs. Si l'image est d'abord centrée sur ces derniers, le montage crée une autre visibilité, celle des Indiens, qui se fait voir par la périphérie des images et par la mise en question de leur transparence. Ce sont donc deux logiques opposées qui se trouvent confrontées dans cette séquence. La logique en ligne droite des cavaliers, qui passe par la transparence et le raccord, et la logique de la césure et de la ligne brisée des Indiens, qui se retrouve dans l'opacité du faux-raccord, dont Jean-Louis Leutrat à déjà bien montré que Scar ou « Cicatriz » en est le représentant qui en porte la trace sur son visage même[71].

Espace lisse et espace strié

Ces deux lignes progressent ensemble au cours du film. On les retrouve juste avant la poursuite sur le fleuve, quand les *rangers* sont pris latéralement entre les deux frises d'Indiens jonchés sur les dunes de sable en hauteur. Toujours au centre de l'espace, cernés par les Comanches situés aux extrémités du paysage, les *rangers* en contrebas observent les silhouettes de leurs ennemis qui se détachent sur le ciel. Le montage disjoint les deux groupes qui apparaissent dans des espaces déconnectés, jusqu'au plan d'ensemble qui marque justement le début de la confrontation pour le territoire. L'opposition peut aussi passer par le son, lorsque le groupe d'Ethan traverse les marais et que les sifflements indiens fusent d'un hors-champ jamais actualisé. Le regard des *rangers* plongent dans le paysage à la recherche d'indices sur leurs poursuivants invisibles. Le son signale la présence des Indiens aux abords du cadre, il donne à entendre une visibilité soustraite à l'image.

---

[70] Vancheri, Luc, *Les pensées figurales de l'image*, *op. cit.* p. 130.
[71] Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, *op. cit.* p. 46 : « Le nom de Scar dit la cicatrice intérieure, la blessure corporelle, la déchirure affective, l'anfractuosité du rocher. »

L'enjeu territorial dont nous disions avec Jean-Loup Bourget qu'il était la cause des guerres entre les Blancs et les Indiens se concrétise donc par des processus de « figurabilité territoriale » propres à chaque groupe. Nous pourrions dire que le Nord-Est des Blancs se construit par l'accumulation des générations disparues sur un même lieu et par l'occupation constante du centre de l'image, tandis que le Sud des Indiens est basé sur la maîtrise du territoire par des marques invisibles : le trou, l'hiatus, la disparition. On retrouve là ce qui caractérise le cinéma de Ford d'après Deleuze, le rythme conçu par l'agencement des différents lieux au sein de l'englobant (ou du tout) qui réunit les communautés dans un même espace :

> L'originalité de Ford, c'est que seul l'englobant donne la mesure du mouvement, ou le rythme organique. Aussi est-il le creuset des minorités, c'est-à-dire ce qui les réunit, ce qui en révèle les correspondances même quand elles ont l'air de s'opposer, ce qui en montre déjà la fusion pour la naissance d'une nation[72].

C'est l'importance cruciale de « Monument Valley » qui se fait jour ici, comme représentant du tout ouvert dans lequel les espaces distincts se réunissent et donnent sa pulsation, ou son mouvement, à l'englobant. « Monument Valley » comme théâtre de la mémoire, c'est aussi et avant tout un système clos-ouvert à l'intérieur duquel des lignes de mouvements et des espaces communautaires s'agencent et se rencontrent.

Tout cela répond d'une organisation, ou plutôt d'une organicité qui agence chaque partie dans l'englobant. Le récit est pensé d'après ce principe organique qui façonne un espace strié, dans lequel chaque partie se définit par rapport aux autres. À l'intérieur de chacune d'elle, le paysage acquiert des compositions et des significations différentes, en lien avec la communauté qui occupe cet espace. Cette construction organique en espace strié n'est pas sans conséquence : « Dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre[73]. » C'est bien ce que l'on remarque dans les exemples que nous avons vu précédemment : partir de l'auberge pour aller vers le campement indien, fuir les dunes du désert pour aller jusqu'à là rivière, etc. Joindre un espace strié pour un autre espace strié.

---

[72] Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 203.
[73] Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 597.

Ce qui marque un repère dans l'espace, ce sont les différentes buttes qui parsèment la vallée. Le spectateur, et à plus forte raison l'analyste, s'accroche aux points verticaux pour suivre le cheminement horizontal des cavaliers, avançant en « file indienne » l'un derrière l'autre dans le désert. L'espace strié de « Monument Valley » construit « deux séries de parallèles, qui s'entrecroisent perpendiculairement, et dont les unes, verticales, jouent plutôt le rôle de fixes ou de constantes, les autres, horizontales, plutôt le rôle de variables[74] », qui sont les deux lignes fondamentales qui le caractérisent. Toute la quête d'Ethan et de Martin (accompagnés ou non d'autres personnages) se construit sans arrêt selon ce principe d'un cheminement entre deux points, représentés figurativement par les buttes. Progressivement, au fil des allers-retours entre les buttes, le spectateur reconnaît le territoire, et le paysage est ainsi balisé, identifié, exploré, aussi bien par les personnages qui prolongent ainsi sa conquête et son appropriation. Penser le récit comme une structure organique trouve ses conséquences dans l'image par la striure de l'espace, par l'utilisation des motifs paysagers comme autant de points pour organiser l'espace en zones délimitées et ordonnées. Ainsi le paysage devient mémoriel et fonctionnel, comme organe de l'englobant qui fixe les points à rejoindre entre les différentes parties. L'espace strié, c'est donc l'espace conquis, l'espace traversé par des lignes droites qui marquent le paysage et lui donne une utilité et une signification.

Mais nous avons dit qu'il y avait bien un autre espace, une autre organisation du paysage qui ne répond plus seulement de la vraisemblance ni de l'organisation en ligne droite, mais plutôt d'une conception nomade de l'espace. Non plus la ligne droite mais la ligné brisée[75], non plus l'espace strié mais l'espace lisse. C'est le paysage tel que les Indiens le peuplent, l'espace qui se situe entre l'espace strié des Blancs, qui défait le bon raccordement des parties entre elles, désorganise l'organique, lisse le strié et privilégie le mouvement et la fulgurance à l'ordre et la stabilité. C'est toute la valeur du mot d'ordre des Comanches Nawyecky : tourner en rond, former une spirale qui défait les liens verticaux et horizontaux de l'espace strié : « ce qui s'étend de l'un à l'autre [lien], c'est précisément un espace lisse qui a pour élément la déclinaison, et pour peuplement la spirale […], c'est-à-dire une figure par laquelle tous les points de l'espace sont simultanément tenus, sous des lois de fréquence ou d'accumulation, de distribution, qui s'opposent à la répartition dite "laminaire" correspondant au striage des

[74] *Ibid*. p. 609.

[75] Dans un texte sur les correspondances entre le dispositif du cinéma et la fabrication des tapis, Philippe-Alain Michaud montre le lien entre la ligne brisée, le nouage qui définit le tapis et l'intrication de textures et de matières différentes qui se rencontrent sur la pellicule pour donner lieu aux motifs qui apparaissent sur l'écran. Michaud, Philippe-Alain, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Editions Kargo & l'éclat, 2006, pp. 175-177.

parallèles[76]. » C'est l'esthétique du faux-raccord que nous avons vu précédemment, c'est la figure de la « lazy line » qui passe par les tapis disséminés dans le film et se répand jusque sur le visage de Scar. Tourner en rond pour défaire les liens de l'espace strié, rendre lisse un paysage trop marqué par l'empreinte des Blancs.

L'espace strié et l'espace lisse, dans le film de Ford, c'est donc avant tout la lutte territoriale entre deux communautés, entre deux visions de l'espace et du paysage qui diffèrent en profondeur, et qui passe par la façon d'occuper le paysage, de le marquer ou non, de tracer des lignes qui constituent une organicité, ou au contraire une hétérogénéité fondamentale.

Reste maintenant à savoir précisément de quelle façon ces espaces rentrent en contact les uns avec les autres, et, dans la perspective qui nous intéresse ici, quelle place occupe le paysage dans les points de contact entre les différents espaces.

2. L'intervalle

De Dziga Vertov à Béla Tarr : de l'enthousiasme au désenchantement

Dans *Le Tango de Satan* la figure paysagère de la route fait retour avec insistance, au point que nous sommes obligés de la considérer comme un lieu à part entière, et non plus seulement comme l'espace de jonction entre deux lieux spécifiques. La route est sujette à plusieurs débats entre les personnages, sur sa longueur, sa praticabilité, son utilité, son emplacement. Elle est empruntée pour se rendre à la ville, y revenir, chercher de la boisson, cacher un objet, trouver la source d'un bruit suspect, ou encore fuir un lieu donné. Elle permet aussi au cinéaste de suivre un groupe d'individus en mouvement, selon divers points de vue, de face, de dos ou de profil, ou encore selon des distances très variées, suivant les moindres mouvements d'un visage sous la pluie, ou au contraire en faisant apparaître un corps dans un ensemble beaucoup plus vaste, réduisant l'individu à une simple trace dans l'immensité paysagère. Par le temps qu'y passent les personnages, elle est aussi le lieu où se prennent les décisions et où se dressent les constats. Enfin, la route est le lieu de la révolte, là où certains personnages mettent en acte leurs rébellions face aux manipulations de toutes sortes. Intervalle qui sépare l'immensité de la *puszta* en blocs distincts, ligne droite qui donne une direction au paysage et creuse sa profondeur, la route est le lieu qui anime les corps et la

[76] Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.* p. 610.

pensée. « Il y a le huis clos où l'on tourne en rond, en se cognant aux meubles et aux autres, et il y a la marche en ligne droite pour la réalisation d'une pensée[77]. »

On peut dire alors que la route est la figure archétypale d'une esthétique de l'intervalle que le cinéaste déploie de diverses manières dans le film. Ce sont les longs moments d'attente entre deux événements, quand Irimiás et Pétrina attendent qu'on les reçoivent à la gendarmerie, ou encore quand les villageois attendent avec impatience la venue du même Irimiás. C'est aussi l'intervalle entre deux maisons situées devant sa fenêtre, que le docteur ne cesse d'observer avec ses jumelles et de dessiner sur ses cahiers. Plus généralement, l'intervalle est au cœur de la mise en forme du paysage qui recherche inlassablement l'interstice entre le ciel et la terre, un horizon toujours fuyant dans la brume ou la pluie, qui pourrait être le lieu d'une fracture dans le paysage, et la possibilité d'une issue. Cette esthétique témoigne enfin des préoccupations politiques du cinéaste de rendre compte du moment d'attente entre deux régimes politiques, l'intervalle entre la fin du communisme et sa mutation capitaliste.

Mais alors comment faut-il entendre cette insistance à décrire ce qu'il y a entre les choses ? Quel est l'enjeu d'une telle pensée de l'intervalle dans la mise en scène du paysage ?

Dès 1922 Dziga Vertov désignait l'intervalle comme l'élément central de toute poétique du film visant à sortir le cinéma de ses carcans littéraires et théâtraux. Dans une optique prolétarienne et révolutionnaire, le cinéma devait se fondre dans les nouveaux rythmes de la société, « rythme de la machine, de l'émerveillement du travail mécanique[78]. » De cette attention portée aux mouvements mécaniques des machines, Vertov en cherche la correspondance dans la construction cinématographique émancipée du drame psychologique, qui seule peut permettre un art nouveau en adéquation avec la société communiste en marche. Ce n'est donc plus la succession des moments narratifs qui préside à la conception du montage, mais les rythmes internes de la vie elle-même ; le temps et l'espace réels sont abolis dans l'acte de montage de deux images jusque là séparées. Ainsi « les *intervalles* (passages d'un mouvement à un autre), et nullement les mouvements eux-mêmes, constituent le matériau (éléments de l'art du mouvement)[79]. » Le mouvement ne passe plus seulement par le rythme interne à l'image, mais par le rythme de la collure entre les images. Ce doit être l'intervalle entre les images qui réalise le mouvement de l'œuvre, tout comme c'est l'intervalle entre les deux mouvements de la machine qui fait la modernité de son rythme.

---

[77] Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.* p. 48.
[78] Vertov, Dziga, « Textes et manifestes », *Cahiers du cinéma*, n°220, Paris, Editions de l'Etoile, mai 1970, p. 7.
[79] *Ibid*. p. 8 (souligné dans le texte).

Cette « théorie des intervalles » que Vertov développe au cours des années 1920 doit permettre d'accéder au véritable rythme de la vie, la « ciné-vérité », et au temps libéré de la vision linéaire du drame bourgeois, le « négatif du temps[80] ».

Georges Sadoul a explicité la façon dont Vertov entendait l'intervalle au cinéma. S'il en fait la notion primordiale de sa poétique, Vertov ne conçoit pas pour autant l'intervalle pour lui-même, mais bien plutôt pour ses capacités à relier entre elles des images éloignées dans le temps et dans l'espace. Au sens musical du terme, qui marque le rapport de fréquence entre deux sons, Vertov y substitut une définition « purement cinématographique : collure, raccord, entre deux bouts de films, donc passage d'un plan (d'un élément filmique) à un autre[81]. » L'intervalle vaut donc d'après Dziga Vertov pour sa faculté à être un « passage » entre deux images, et ainsi à créer un mouvement purement cinématographique.

Soixante ans plus tard, Béla Tarr interroge et utilise la même notion mais à des fins opposées. En pleine période d'enthousiasme pour la révolution d'octobre, Vertov voyait dans l'intervalle la capacité propre du cinéma à relier des espaces (la grande Russie avec ses nouveaux partenaires ukrainiens par exemple) et des situations (l'usine de la ville et la ferme de la campagne) à l'ensemble de la nouvelle structure communiste. Pour le cinéaste hongrois, au moment où cette structure est en train de s'effondrer, l'intervalle permet au contraire d'insister sur ce qui a été oublié dans cette histoire, sur ce qui est toujours resté à l'écart du mouvement révolutionnaire. Ce qui intéresse Béla Tarr dans l'intervalle, ce n'est plus sa capacité à rapprocher des images, mais plutôt à séparer des espaces. Dans *Le Tango de Satan* l'intervalle vaut pour lui-même, en tant qu'il est un lieu – et un temps – déconnecté de l'espace global. Il n'y a pas de paysages singuliers associés à des communautés particulières, comme chez John Ford. Au contraire les différents lieux composent un seul et même paysage qui semble se prolonger indéfiniment, dans lequel les personnages paraissent se débattre en vain. C'est cette sensation de mouvement au sein même de l'immobilité qui fait dire à Jarmo Valkola que Tarr invente un mouvement « sans présent, un mouvement perpétuel repoussant la clôture du regard à un "avenir-passé" jamais localisé[82]. » L'espace du *Tango de Satan* se déploie en tant qu'intervalle qui n'est relié à rien d'autre que lui-même. C'est ce que montre notamment le travelling-avant qui clôture la séquence dans laquelle les villageois qui ont quitté leur ferme arrivent à une autre ferme en ruine, où Irimiás leur a promis un redémarrage de leurs activités économiques. Précédant les personnages qui cheminent vers le lieu tant

[80] *Ibid*. p. 8.
[81] Sadoul, Georges, « Dziga Vertov », *ibid*. p. 23.
[82] Valkola, Jarmo, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », *Théorème*, n°7, Paris, Editions Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 186.

espéré, la caméra s'avance vers la ferme au loin, suivant la route jusqu'à s'engouffrer dans l'obscurité totale de l'édifice : il n'y a rien au bout du chemin et personne n'attend les personnages impatients dans cette nouvelle collectivité.

Les paysages de « Monument Valley » définissaient des lieux différents pour lesquels le cinéaste adoptait des logiques de montage opposées. Les moments de croisement entre les différentes communautés – et donc entre les différents espaces – étaient l'occasion de les relier au tout de « Monument Valley », à l'englobant. Continuité et ligne droite organisaient l'espace strié et le paysage du Nord, ainsi que les déplacements des personnages en leur sein ; ligne brisée et faux-raccord construisaient le paysage et l'espace lisse des Indiens, au Sud.

Pour Béla Tarr nul besoin de recourir à la fracture entre deux images pour signifier une opposition entre plusieurs espaces. La communauté dans son entier vit dans l'intervalle entre deux espaces. Complètement déconnecté d'avec l'englobant, le paysage ne cesse de se prolonger à l'infini. C'est qu'il n'y a plus de tout organique qui peut rassembler la communauté dans un espace commun. Séparés à l'intérieur de leurs maisons qui ne semblent pas connectées les unes aux autres (nous ne verrons jamais de plan général de la ferme qui nous permettrait de situer chaque maison par rapport aux autres), comme séparés de la ville par une route mystérieuse dont on ne voit jamais le bout (seulement des tronçons de lignes droites qui s'enfoncent dans la plaine), les personnages se déplacent dans des blocs d'espace déconnectés les uns des autres[83]. « Ce qui compte, c'est […] l'*interstice* entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe[84]. » C'est aussi ce que signalent les deux plans qui suivent la rencontre entre Irimiás et Pétrina avec le jeune Sanyi. Alors qu'ils marchent tous les trois sur la route de la plaine, et que le jeune homme raconte aux deux escrocs le quotidien de la communauté, fait d'infidélités et de tromperies en tout genre, la voix s'efface progressivement et la caméra quitte les personnages pour filmer en deux plans successifs d'abord la route, puis une partie de la plaine non-localisée. Entre les deux plans, rien qui puisse indiquer une continuité spatiale ou diégétique. La route ne mène nulle part puisque tout se ressemble mais rien ne se connecte. Les basses actions de ces âmes perdues se dispersent, comme la voix de Sanyi, dans l'immensité du paysage.

---

[83] Sylvie Rollet parle des « îlots de spatialité entre lesquels tout lien semble perdu. » Rollet, Sylvie, « Une phénoménologie du chaos », *Vertigo*, *op. cit.* p. 104.

[84] Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 234 (souligné dans le texte).

Espace lisse, sensation et langage

Ces paysages déconnectés les uns des autres, ces routes qui ne mènent nulle part, cet espace intervallaire, tout ceci forme un espace lisse dans lequel ce ne sont plus les points qui organisent les lignes, comme dans l'espace strié de « Monument Valley », mais au contraire « les points sont subordonnés au parcours.[…] C'est l'intervalle qui prend tout, c'est l'intervalle qui est substance[85]. » Si l'intervalle est la substance de l'espace lisse, c'est bien parce qu'il ne se raccorde à rien, surtout pas à un englobant qui pourrait l'organiser ou le strier. Ce sont des trajets qui ne rejoignent pas deux points entre eux, mais décide plutôt d'une direction vers laquelle se diriger, dans un espace ouvert, « directionnel, non pas dimensionnel ou métrique[86]. »

Souvenons-nous de la longue séquence de saoulerie dans l'attente de l'arrivée d'Irimiás et Pétrina, dans laquelle Kélemen et le barman se disputent au sujet de la durée de marche pour venir de la ville à la ferme où ils habitent. Impossible de se mettre d'accord à ce propos. La discussion tourne vite sur l'état de la route. La durée du voyage sera modifiée en fonction des conditions climatiques. Progressivement, le questionnement temporel laisse place à une interrogation sur les forces qui agissent dans la plaine. « Ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores[87]. » L'espace strié était avant tout défini par les directions, le sens de la ligne entre deux points. Dans l'espace lisse de la *puszta*, c'est moins la fonction de la route qui intéresse que ce qui la traverse, la façon dont elle est balayée par le vent et frappée par la pluie. On retrouve ici ce que nous disions sur la texture très particulière de la pellicule qui renvoie à une certaine « matière d'image ». Ce qui est privilégié, c'est l'expérience de la traversée, la relation phénoménologique entre un corps, une ligne et tout ce qui les traverse, plutôt qu'une relation fonctionnelle entre un personnage et une route. Cette expérience de l'espace lisse, que les personnages semblent connaître depuis toujours, contamine jusqu'au sens des mots qu'ils prononcent et transforme le langage en expérience du son et de la diction, au détriment de sa valeur signifiante. Au fil des verres d'alcool ingurgités, la discussion entre les deux hommes se transforme en monologue de Kélemen, qui veut à tout prix raconter sa rencontre, sur la route, avec Irimiás et Pétrina. Il ne cesse de répéter à tue-tête la locution « je marche, je marchais » (« *baktatok, baktattam* »), pendant de longues minutes. À force de répétition, les

[85] Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.* p. 597.
[86] *Ibid*. p. 598.
[87] *Ibid*. p. 598.

mots que prononce Kélemen perdent leur signification et deviennent le chant d'une expérience de forces et d'intensités[88]. La marche n'est plus un moyen d'atteindre un point quelconque, mais plutôt de se *frotter* aux éléments climatiques, de *toucher* leurs matières avec l'œil, et de *sentir* leur rythme avec le langage.

Pour autant, il y a bien la résistance d'une puissance qui a pour but d'organiser le lisse, pour mieux le contrôler. « Le lisse peut lui-même être tracé et occupé par des puissances *d'organisation* diaboliques[89]. » Ces puissances sont bien sûr représentées par Irimiás, le personnage au service des autorités, le « messie » de l'histoire. Irimiás est l'homme de la parole qui organise et dicte des ordres, celle qui s'oppose à la parole non-organique de Kélemen et des villageois. Cela passe avant tout par la séquence qui ouvre le deuxième jour du récit, et le très long plan (dix minutes et quinze secondes) qui suit les mouvements du visage (mais surtout de la bouche) d'Irimiás exploitant la mort de la jeune Estike pour soutirer l'argent de la communauté, dans un style soutenue qui se distingue du langage approximatif des autres personnages. Mais surtout, c'est à la fin du film que la puissance d'organisation de l'escroc montre toute son ampleur, lorsqu'il éparpille tous les personnages aux quatre coins du pays, faisant de chacun d'eux, littéralement, des points sur une carte, dont lui seul pourra désormais tracer les lignes qui les relie.

3. La profondeur du paysage

L'expérience de Debbie

On reconnaît ici, dans la description de la place du paysage et de l'espace dans les deux films, les deux types d'images répertoriées par Gilles Deleuze dans ses ouvrages consacrés au cinéma, *l'image-mouvement* et *l'image-temps*. Au tout ouvert qui réunit les espaces distincts de « Monument Valley » dans le film de Ford, Béla Tarr substitue un espace interstitiel dans lequel ce n'est plus le « raccord » avec l'ouvert qui compte, mais plutôt la séparation avec un dehors impossible à rejoindre, mais qui agit pourtant sur les personnages,

[88] David Lengyel parle de la transformation des mots de Kélemen en « ritournelle » (reprenant ici un terme développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari), et souligne les liens entre l'expérience de sa marche dans la *puszta* et son monologue insensé. Lengyel, David, « Sátantángó. *Eléments pour une lecture psychanalytique* », *Le Coq-Héron*, n°211, Paris, Editions érès, décembre 2012, p. 72.

[89] Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.* p. 600 (souligné dans le texte).

de l'intérieur[90]. Il y a donc, d'un côté, « Monument Valley » comme tout ouvert, et de l'autre la *puszta* comme espace intervallaire traversé par le dehors. Evidemment, à l'ouvert et au dehors correspondent respectivement des problèmes différents. La question posée par le film de Ford, et laissée en suspens tout à l'heure, était de savoir comment le paysage permettait de faire affleurer un point de contact entre les espaces du tout. Dans le cas du *Tango de Satan* le problème posé par le dehors est celui de savoir comment les personnages vont pouvoir quitter l'intervalle qui les tient à distance de toute possibilité d'émancipation. Il s'agit, d'un côté, de faire se rejoindre des espaces dans l'englobant, et de l'autre, de quitter le paysage pour fuir la fermeture de l'espace. Autrement dit, ce sont deux mouvements antagonistes qui animent la formation des espaces dans chacun des films, un mouvement d'incorporation dans le film de Ford et un mouvement de rejet dans celui de Tarr.

Pourtant, que ce soit parce que les personnages sont séparés dans des espaces qui répondent de logiques divergentes, ou parce qu'ils sont enfermés dans un espace devenu intervalle sans limite, n'y a-t-il pas des moyens signifiants mis en place dans l'image pour retrouver l'unité du tout ou pour s'échapper de l'intervalle ? En somme, comment le paysage peut-il devenir le lieu d'une réconciliation entre les individus et l'espace ?

Dans *La prisonnière du désert*, après la rencontre avec Scar, que nous avons décrite précédemment, Ethan et Martin vont camper non loin du village, au bas d'une dune de sable où s'écoule un petit ruisseau. Le plan d'ensemble saisit les deux personnages devant la large dune qui occupe une grande partie du champ du fait de la position en légère contre-plongée de la caméra. Tournés vers nous, les deux hommes ne peuvent pas voir la petite silhouette de Debbie apparaître au sommet de la dune puis courir à toute vitesse dans leur direction. Sortie du hors-champ, de l'espace invisible des Indiens, par la profondeur, la jeune femme *glisse* sur le paysage avant de rejoindre Martin au centre de l'image, dans l'espace privilégié des Blancs (ill.4, a) p.74). Debbie, l'objet de la quête des deux hommes, est celle qui a assimilé l'Indien dans son être même, elle est un personnage hybride, double, Blanche et Indienne tout autant. C'est pour cette raison qu'elle est celle qui relie les deux espaces jusque là distincts. En

[90] Cela revient à dire que le dehors met « l'impensé dans la pensée ». Dans le cas de *Sátantángó*, il nous semble que ce dehors est précisément l'Histoire qui, à travers le paysage, agît sur les personnages de l'intérieur, tout en étant complètement extérieure à eux. C'est l'impensé, la détermination de l'Histoire, qui agît dans la pensée des personnages et leur fait « sentir » qu'ils ont perdu d'avance (*ibid*. p. 228). Par ailleurs, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier a montré « l'assimilation établie […] par Deleuze entre le "dehors" de Blanchot et "l'intervalle" » qui caractérise les films de l' « image-temps ». Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « La "pensée du dehors" dans l'*Image-temps* (Deleuze et Blanchot) », *in* Charlin, Sophie, *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier*, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, p. 403.

marquant son empreinte dans le sable, elle inscrit dans le paysage la route à suivre pour une réconciliation entre les deux communautés. D'après Jean-Baptiste Thoret, pour qui Debbie « se situe à la frontière exacte du visible et de l'invisible[91] », l'utilisation de la profondeur de champ dans ce plan ouvre un nouveau rapport du champ et du hors-champ dans le cinéma américain, posant la question du « statut du champ lorsque l'Autre (le hors-champ) et le Même habitent le même corps » et se demandant « *pourquoi faire croire que l'Autre vient d'Ailleurs lorsque l'on sait qu'il vient de l'intérieur*[92] *?* » Et c'est bien la volonté de Ford que de poser la question du statut de l'Indien, avant tout par sa place dans le paysage national. Avec les logiques d'inscriptions dans le paysage que nous avons décrites, le cinéaste a, en somme, montré un endroit et un envers du paysage, habités respectivement par les Blancs et par les Indiens. Figurer dans le paysage pour exister, trouver une entente avec ceux qui y occupent le centre, cela passe donc par la profondeur de champ et par Debbie, par son mouvement de déplacement dans le cadre, de la périphérie au centre, de la silhouette tremblante du plan large au visage détaillé du plan serré. Le paysage devient ainsi l'interface entre les Blancs et les Indiens, et sa profondeur la possibilité de leur rencontre.

L'expérience d'Estike

Si Debbie est au centre de l'histoire de *La prisonnière du désert*, qu'elle est celle qui porte en elle la différence et qui rassemble dans son corps toute les communautés de la nation, Estike elle, dans *Le Tango de Satan*, est à la périphérie de l'histoire, elle est la victime toute désignée de la communauté, rejetée toujours plus au fond de l'image. Lorsqu'elle se dirige vers le lieu de son suicide, nous la voyons marcher, pendant un long moment, dans la plaine balayée par le vent. Tenant sous son bras le cadavre rigide de son chat, le regard absent, la jeune fille s'avance vers la caméra qui la suit en travelling-arrière. Derrière elle le paysage semble se situer à une distance incommensurable, devenu flou par une des très rares utilisations de longue focale dans le film[93]. En marchant de cette manière dans la plaine, Estike figure sa révolte face à l'emprise du paysage. La marche en avant creuse la profondeur

[91] Thoret, Jean-Baptiste, « D'où tu viendras je serai. Politiques du hors-champ chez John Ford », *Trafic*, *op. cit.* p. 48.

[92] *Ibid*. p. 49 (souligné dans le texte). Déjà Serge Daney disait que la profondeur de champ chez John Ford représentait toujours « une courbure de l'espace telle que le refoulé – *et lui seul* – peut l'emprunter sans crier gare ». Daney, Serge, « Le théâtre des entrées », *Cahiers du cinéma hors-série*, *art. cit*. p. 63 (souligné dans le texte).

[93] Il y a surtout un autre plan dans lequel le cinéaste opte pour la longue focale. C'est lorsque Futaki, l'autre exclu et l'autre révolté de la communauté, marche lui aussi dans la plaine, suivi également en travelling-arrière et cadré de près. C'est aussi pour lui le moment où il se détache des autres membres du groupe.

du paysage dans une tentative d'en sortir et de s'en détacher. La ligne droite qu'elle trace dans la plaine est le signe de son refus de se soumettre à l'uniformité de l'histoire et du paysage, d'être déterminée par eux et se voir indiquer le chemin à suivre par ceux qui l'ont abandonnée. Pour Jacques Rancière, cette marche d'Estike dans la profondeur du paysage marque « une puissance visuelle de refus » et « une figure de résistance[94] » qu'elle oppose à tous les autres personnages qui ont accepté de se soumettre aux forces de l'histoire. Au cœur de la plaine et pourtant tout-à-fait ailleurs, Estike plonge son regard vers l'horizon à la recherche d'une faille dans le paysage (ill.4, b) p.74). Ce regard d'Estike, Louis Marin l'avait déjà défini quand il essayait de comprendre les sensations de l'œil du regardant face à l'infinie diversité que lui offre la nature qui « répèt[e] sans fin sa différence » : « d'un coup, l'œil est à distance infinie de ce monde où il ne discerne plus rien : myopie absolue[95] ». C'est de la même façon qu'Estike, dans un mouvement paradoxal qui en éclaire le caractère désespéré, plonge plus en avant dans le paysage, dans sa profondeur, pour être dans cet état de trop plein, d'aveuglement du regard qui sera peut-être la possibilité d'une issue.

Dans les deux exemples d'utilisation de la profondeur de champ que nous venons de voir (mais qui sont bien plus que des exemples parmi d'autres, dans chacun des films ils ont valeur d'expérience limite du paysage), nous assistons à un mouvement d'immersion dans le paysage, de « *plongée paysagère*[96] » qui déstabilise le corps et le regard. En se dirigeant vers le centre de l'image, Debbie fait l'expérience du paysage, elle le traverse, explore sa profondeur et sa matérialité dans un moment fulgurant où le temps éphémère du parcours dans la profondeur devient un moment dramatique intense. De son côté, Estike plonge dans le paysage dans une durée qui semble infinie. Les mouvements répétitifs de son corps en marche laissent penser qu'elle est attirée par le paysage, que toute volonté a disparue de son regard aveugle. Dans le film de Ford, la plongée dans le paysage a un effet de raccord, elle rassemble les Blancs et les Indiens, le centre et la périphérie de l'image, le visible et l'invisible. Pour

---

[94] Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, Editions La Fabrique, 2011, p. 127.

[95] Marin, Louis, « Paysages extrêmes, à l'Occident », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°7, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 10. Il y a beaucoup de correspondances entre l'approche phénoménologique de Marin et l'analyse pluridisciplinaire de Deleuze et Guattari sur le lisse et le strié. Ici, ce que Marin développe sur les capacités de l'œil à classer les éléments de la nature, à tel point que finalement « la grille taxinomique à travers laquelle l'œil apercevait classes, genres, espèces régulièrement ordonnés, s'opacifie [et devient] écran du monde où chaque chose s'ouvre sur l'abîme de sa singularité, sur le trou de sa différence » (*ibid*. p. 10), est très proche de la fonction de l'œil dans le régime de l'espace lisse, décrite par les deux auteurs de *Mille plateaux* : « l'ensemble et les parties donnent à l'œil qui les regarde une fonction qui n'est plus optique, mais haptique. » Ou encore : « La fonction haptique et la vision proche suppose d'abord le lisse, qui ne comporte ni fond, ni plan, ni contour, mais changements directionnels et raccordements de partie locales. » (*op. cit.* pp. 616 et 619).

[96] Mons, Alain, « Le bruit-silence *ou la plongée paysagère* », *in* Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, *op. cit.* p. 236 (souligné dans le texte).

Estike au contraire cette pénétration du paysage ne fait qu'accroître l'écart fondamental qu'elle entretient avec son environnement. Plus elle plonge dans le paysage et plus elle s'éloigne de lui. « En tout état de cause, nous dit Alain Mons, les figures paysagères comme *formes plastiques et comme métaphore*, font "symptôme"[97]. » Le paysage, dans ces moments d'intensité plastique et phénoménologique, comme c'est le cas ici, signifie plus que ce qu'il représente et fait remonter à la surface de l'image, pourrait-on dire, un sens qui dépasse la simple addition d'un personnage et d'un paysage. Il fait « symptôme » dans le sens où l'on constate une incohérence, un problème entre le personnage et le paysage, un « trouble » qui « signal[e] une crise du paysage[98]. » Cette crise est donc induite par l'expérience de la profondeur qui dévoile une symptomatologie du paysage, fait affleurer un temps qui n'est plus celui du récit uniquement, mais qui se double d'une dimension mémorielle, au sens où Deleuze parle « de la profondeur de champ [qui] crée un certain type d'image-temps directe, qu'on peut définir par la mémoire, les régions virtuelles de passé [et] les aspects de chaque région[99]. » C'est ce que l'on retrouve quand Debbie court dans le sable du désert. Du fond de l'image, elle paraît d'abord recouvrir la silhouette de la petite fille enlevée cinq ans auparavant, adoptant la même démarche rapide de celle qui courait se cacher vers le cimetière familial à l'arrivée des Indiens. Mais, après avoir disparu et réapparu derrière le corps de Martin au premier plan, elle devient la jeune épouse Indienne qu'elle est désormais, corps hétéroclite d'une jeune femme blanche animée par la tenue et les gestes incompréhensibles de l'Indien.

Dans le passage du *Tango de Satan*, nous sommes en face d'une « image-temps directe » qui, progressivement, délaisse l'enjeu narratif pour ne laisser « voir » que le contact du temps sur le corps du personnage. Ce « plan prolongé[100] » dure trop longtemps pour satisfaire seulement à la monstration de l'événement diégétique. Plus Estike s'enfonce dans le paysage, moins la destination de sa marche nous préoccupe. Ce qui compte, c'est l'affleurement progressif du temps dans l'image, sur le corps de la jeune fille, sur son regard et dans ses mouvements. On comprend alors qu'elle s'enfonce dans le paysage mais aussi dans le temps, la profondeur devenant ainsi une expérience du temps aussi bien que de l'espace. Estike

[97] *Ibid*. p. 237 (souligné dans le texte).
[98] *Ibid*. p. 237.
[99] Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, *op. cit.* p. 143.
[100] Le Bihan, Loig, « L'épreuve du temps. De *Damnation* à *L'Homme de Londres* », *Vertigo*, *op. cit.* pp. 123-126. L'auteur utilise cette dénomination pour spécifier la particularité de certains plans, surtout dans le cinéma de Béla Tarr, à dépasser l'enjeu narratif pour induire chez le spectateur une sensation esthétique toute particulière et proche, notamment, des phénomènes d'hypnose.

enfonce le paysage comme Claudel disait qu'il avait « enfoncé l'horizon[101] » pour quitter le monde terrestre et retrouver la perspective si particulière, « celle qui se prolonge dans le temps, comme dans l'espace et qui rejoint l'immédiat à l'éventuel, le présent au futur et la réalité au rêve par l'aiguisement du désir[102]. »

Le paysage a donc à voir avec le temps[103]. D'abord de la façon dont nous disions qu'il était la représentation d'une certaine idée de l'histoire. Mais bien plus, le paysage peut présenter des formes qui posent problèmes, font symptôme, reviennent inlassablement et obligent à repenser le rapport des individus qui sont plongés dans ces paysages, avec le temps. Il y a donc plus que la représentation d'une pensée de l'histoire dans le paysage, c'est aussi toute une pensée du temps qui affleure des figures paysagères, de leurs retours et de leurs différences.

---

[101] Claudel, Paul, *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Idées-Arts », 1967, p. 159.
[102] *Ibid*. pp. 161-162.
[103] Georges Didi-Huberman parle des deux notions en des termes qui suivent notre propos, et qui sont proches de l'expérience d'Estike : « La spatialité devrait alors être comprise, comme la temporalité, dans son ouverture, sa trouée, sa vocation à l'orifice, à la blessure, à *l'intervalle*. » Didi-Huberman, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, p. 34 (nous soulignons).

Partie III : Paysage et Temps

1. Survivances des temps et géologie du film

Symptôme, survivance et gestualité

Le paysage peut être le vecteur d'un affleurement particulier du temps. Nous l'avons vu en conclusion de la partie précédente, il peut condenser un temps passé dans le présent de l'image, ou encore transformer les mouvements d'un personnage en représentation d'un temps pur, c'est-à-dire un temps qui n'est pas soumis à une fonction de monstration ou de narration. Ce qu'il faut souligner de manière plus générale, c'est la propension du paysage à délier l'espace, à inscrire en son cœur une lésion, une fracture qui figure une non-concordance entre l'espace actuel et le temps présent, un non-raccordement entre ce que l'on voit et le temps auquel appartient ce que l'on voit. Ne refusons pas le paradoxe, il y a bien là un problème à affirmer la coexistence, qui plus est dans un même espace, entre deux temporalités différentes. Et par ailleurs quel serait l'intérêt d'une telle démarche ?

Nous avons vu, avec Alain Mons, que l'on pouvait penser l'image de paysage en termes de symptôme, pour essayer de dégager une symptomatologie du paysage qui puisse désigner ces phénomènes figuratifs capables de faire émerger dans l'image la pensée de temps multiples. Mais d'abord, quel est le rapport entre le symptôme, notion réactualisée dans le lexique psychanalytique, et l'image de paysage ? Au tournant du XIXème et du XXème siècle, quand Freud essaie de comprendre les mécanismes psychiques à la base des comportements étranges qui se manifestent dans le corps des hystériques, il ne peut que se résoudre à l'idée décisive d'un complexe mécanisme psychique comme fondement des perturbations somatiques. Les crises hystériques (que Charcot a abondamment photographiées et répertoriées) sont dues à un processus de refoulement d'idées, de désirs ou de souvenirs dans l'inconscient, qui essaient de se manifester dans la conscience. La crise est un *symptôme* du désir refoulé. Le symptôme est donc, d'après les propres mots de Freud, le désir refoulé qui « réapparaît bientôt à la lumière, mais sous un déguisement qui le rend méconnaissable[104]. » C'est tout l'intérêt du symptôme, pour l'analyste, que d'être la marque visible, transformée et modifiée, d'un conflit qui réside dans les zones inatteignables de l'inconscient. Par ailleurs, il y a bien un rapport temporel

[104] Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* [1909], Paris, Editions Petite Bibliothèque Payot, 1966, p. 30.

majeur dans les relations entre le désir refoulé et le symptôme. Ce dernier est la manifestation dans le présent et dans la matérialité du corps, d'un trauma qui prend ses sources dans un passé oublié et refoulé. Le symptôme est donc la présence dans le corps d'un refoulement dans le psychisme, en même temps que la marque, dans le présent, d'un passé oublié. Il y a donc, dans le symptôme, une complication de l'ordre chronologique du temps, qui oblige à penser ce dernier d'après des césures, des retours et des réminiscences entre le passé et le présent[105]. Qu'en est-il, désormais, des relations entre le symptôme et l'image de paysage ?

Quand elle parle de « Monument Valley » dans les films de John Ford, Maurizia Natali utilise un vocabulaire qui s'inscrit dans les recherches psychanalytiques de Freud : « La vision de la vallée apparaît alors comme la scène vaste mais fragile d'un rêve dans lequel les Indiens font irruption tels les figures d'un *trauma* […][106]. » « Monument Valley » est vue comme la scène d'un rêve dans laquelle les Indiens sont identifiés à une figure refoulée dans l'inconscient après un trauma, et qui ferait retour dans le paysage. De manière générale l'auteure analyse « l'image-paysage » d'après le présupposé que tout paysage « garde partout les cicatrices des géographies *transformées* et des mémoires historiques *effacées*[107]. » On comprend la proximité qui est établie entre le symptôme freudien et la figuration du paysage au cinéma. Comme le corps « malade », l'image de paysage est travaillée par un passé qui essaie d'affleurer à la surface du présent.

Si ces termes renvoient encore une fois au lexique de la psychanalyse, l'auteure se réfère en réalité à la pensée de l'historien de l'art Aby Warburg, qui imprègne l'ensemble de ses analyses sur le paysage. Au moment même où Freud recherche les causes inconscientes des phénomènes d'hystérie, Warburg cherche la cause de phénomènes culturels troublants qui montrent que certaines formes artistiques païennes de l'Antiquité se retrouvent, de manière transformées et modifiées, dans les œuvres d'art chrétiennes de la Renaissance. Il nomme cette transformation des formes artistiques et culturelles dans les œuvres d'art la « survivance ». Se forme alors une symptomatologie de l'image, largement inconsciente, qui définit les marques diffuses du passé antique dans les œuvres de la Renaissance. En parallèle à la prise en compte des phénomènes inconscients de refoulement et de symptôme par Freud,

---

[105] Voir les récents travaux d'Emmanuelle André à ce sujet : André, Emmanuelle, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011. Notamment : « [Le] corps hystérique est abordé dans toute sa singularité temporelle et conduit à une pensée où le moi n'est pas déterminé linéairement par le cours de l'histoire mais dépend d'une singularité temporelle stratifiée. » p. 35.

[106] Natali, Maurizia, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 1996, p. 98 (nous soulignons).

[107] *Ibid*. p. 90 (nous soulignons). Plus particulièrement « au cinéma, les fonds paysagers sont en réalité les symptômes d'une lutte iconologique » (p. 61).

Warburg découvrait dans les images de l'art une survivance inconsciente des « formules de pathos » antiques dans les œuvres de la Renaissance. Survivances qui d'après Warburg obligeaient à repenser la construction temporelle de l'histoire de l'art, comme le symptôme de Freud obligeait à repenser le déroulement linéaire du temps. Georges Didi-Huberman a noté l'importance du parallélisme entre les recherches de Freud et celles de Warburg : « Ce que Freud a découvert dans le symptôme – et Warburg dans la survivance – n'est autre qu'un *régime discontinu de la temporalité*[108]. » À partir de là, on peut parler d'une symptomatologie de l'image qui transparaît à travers des formes particulières de figurabilité, qui sont la trace de survivances de gestes, de postures et d'affects. Ce que permet une telle pensée des images, c'est de réfléchir (sur) le temps dans ses rapports à la représentation ; qu'une représentation présente ne se substitue par forcément à une représentation passée, mais qu'elle s'inscrit *sur* cette dernière, le passé et le présent partageant le même espace. C'est ce que dit Warburg dans le texte introductif au dernier grand projet de sa vie, l'atlas *Mnémosyne* : « Par cette fonction mnémonique mobilisée dans les œuvres […] la langue imagée des gestes […] contraint le spectateur à revivre les émotions anciennes[109]. »

Que se passe-t-il, dans *La prisonnière du désert*, lorsque Mme Jorgensen reprend à Martha, deux ans après sa mort, le geste inaugural de cette dernière, qui consiste à lever sa main au front pour se protéger du soleil ? Ou quand Ethan attrape Debbie, après sept années de recherche, la tenant à bout de bras et hésitant à la tuer, comme il l'avait déjà tenu avec tendresse au début du film ? Que se passe-t-il aussi quand John Wayne convoque Harry Carey, au dernier plan du film, en reprenant sa posture typique qui faisait toute son originalité ? Qu'est-ce qui survit dans cette transmission, ou dans cette répétition de gestes, d'un personnage à un autre, d'un temps à un autre ? Il faut déjà relever une donnée commune à ces trois *survivances* de gestes, c'est qu'elles sont toutes associées à la figure du seuil dont nous avons déjà souligné l'importance. Seuil de la ferme pour Martha et Mme Jorgensen, seuil de la grotte pour Ethan et Debbie, seuil de la ferme encore pour Ethan au dernier plan du film. La répétition du geste n'est jamais très éloignée de la présence d'un passé effectif qui se terre dans le noir, aux abords de la représentation.

À première vue, on peut penser que la répétition de gestes sert de renvoi entre différents moments du film, la stylisation servant à maintenir un lien entre les transformations du récit, comme c'est le cas entre Ethan et Debbie. De la même manière lorsque Mme Jorgensen

---

[108] Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 317 (souligné dans le texte).
[109] Warburg, Aby, « Mnémosyne (Introduction) », *Trafic*, n°9, Paris, Editions P.O.L, Hiver 1994, p. 44.

reprend le geste de Martha, la gestuelle pourrait servir à rapprocher la fonction des deux personnages, comme figure de la mère, maîtresse de la cellule familiale. Pourtant, il nous semble qu'on ne peut pas comprendre toute la signification de ces répétitions gestuelles en se contentant d'une explication stylistique. Utiliser la notion de survivance que développe Warburg nous permet deux choses : d'abord comprendre que la répétition de formes artistiques est un processus qui laisse *échapper* un temps passé dans le présent, comme l'a bien souligné Georges Didi-Huberman, mais aussi que cette conception des survivances artistiques ne peut être séparée, chez Aby Warburg, de son voyage en pays hopi, dans le Sud-Ouest des Etats-Unis.

Deux ans après la mort de Martha, le geste que répète Mme Jorgensen au seuil de la maison fait bien plus que rassembler les deux personnages autour d'un motif allégorique. En incluant Mme Jorgensen dans sa sphère de figurabilité, le geste intègre le personnage à une histoire des temps répétés et à une anthropologie des corps en pleine réminiscence. Déjà, dans la séquence originelle qui ouvre le film, « Martha ne se protège pas du soleil, elle se souvient[110] » nous dit Luc Vancheri. Le geste *signifie* ce qu'il figure mais *symbolise* autre chose que cette figuration. Voilà comment penser la survivance des gestes dans le film. Figurativement, Martha se protège du soleil, mais symboliquement (pour le dire avec le vocabulaire de Warburg) ou figuralement (pour le dire avec le vocabulaire de Vancheri), elle prend en charge dans son corps même la figure de la réminiscence, inhérente au film. Quand le geste se déplace dans le corps de Mme Jorgensen, c'est désormais l'aspect symbolique qui passe au devant de la figurabilité. Mme Jorgensen, et le spectateur avec elle, se souvient de Martha en train de se souvenir, marquant le corps d'une double temporalité, d'une survivance du geste qui fait resurgir dans le corps présent une forme symbolique passée.

Ford avec Warburg

Si l'on comprend cette stratification des temps dans la figuration des corps, comment penser ces manifestations figuratives particulières avec le paysage ? Il nous faut d'abord aborder un point important de la vie d'Aby Warburg, qui nous permettra de mieux comprendre le rôle fondateur du paysage dans sa pensée des survivances, mais surtout de relever cette étrange correspondance géographique entre Warburg et Ford, qui est leur intérêt commun pour cette région des Etats-Unis, qui se situe à la jonction des quatre grands états de

[110] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* p. 66.

l'Utah, du Colorado, de l'Arizona et du Nouveau-Mexique (le centre de cette zone se situant presqu'exactement sur le site de « Monument Valley »). C'est, en effet, lorsqu'il entreprend un long voyage dans les terres des Indiens Hopi que Warburg élabore la notion de survivance. S'il quitte New-York avant tout pour fuir les mondanités de la mégapole, c'est au contact des mésas de la région, qu'il rejoint en septembre 1895 et qu'il ne quittera définitivement que six mois plus tard, qu'il comprend que son voyage va prendre un tournant important. Les formations géologiques qu'il rencontre dans cette région lui rappellent précisément certaines formes artistiques de la Renaissance : « Warburg utilise les sites pueblos comme des lieux d'anamnèse – mais qui le reconduisent vers un autre passé. C'est ainsi que le souvenir […] des fêtes florentines de 1589 transparaît sous la vision que Warburg eut des *mesas*[111] ». Bien plus, Warburg définit les mésas comme des *tafel*, terme qui désigne un plateau géologique, mais aussi bien un panneau en bois peint[112]. Ce qui frappe l'anthropologue de l'art quand il se trouve confronté à ces imposants monts rocheux, c'est qu'ils peuvent être vus comme des surfaces fossilisées qui auraient recueillies les traces de l'histoire comme une toile reçoit les traces de peinture. Son parcours au cœur des mésas devient pour Warburg « un champ d'expérimentation[113] » qui doit être relié à sa vision des images de l'art. Comme elles, le paysage « fossilise[114] » des formes du passé qui survivent dans le présent. Les mésas devenant des *tafel*, des toiles naturelles qui auraient gardé traces des temps passés. Il n'est pas le lieu ici de débattre de la validité scientifique d'une telle comparaison, ni de la richesse spéculative qu'elle peut faire naître. Ce que nous voudrions interroger, c'est la parenté de sentiments qui peut exister entre Aby Warburg et John Ford quand ce dernier, un demi-siècle plus tard, foulera la même région pour réaliser son film. En effet comment ne pas être frappé par la correspondance entre la vision qu'élabore Warburg au contact de ce paysage, et le théâtre de la mémoire que Ford constitue sur plusieurs films, dans le lieu de « Monument Valley » ? On ne sera pas surpris, dès lors, de retrouver Aby Warburg dans l'ouvrage que Luc Vancheri consacre au film de Ford. L'anthropologue de l'art est introduit par l'auteur pour expliciter l'axe méthodologique du texte[115]. Pourtant, à aucun moment il n'utilise les résultats des

---

[111] Michaux, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Editions Macula, coll. « Vues », 1998, p. 190 (souligné dans le texte).
[112] *Ibid*. p. 189. Sur le voyage de Warburg dans l'Ouest américain, en plus de l'ouvrage de Philippe-Alain Michaud, voir notamment Warburg, Aby, *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Editions Macula, coll. « La littérature artistique », 2003 (qui contient la conférence sur son voyage réalisée en 1923, ainsi que le journal qu'il a tenu pendant son voyage).
[113] *Ibid.* p. 189.
[114] C'est Gertrude Bing, l'assistante de Warburg, qui use de la comparaison géologique pour expliquer la vision warburgienne des images de l'art. Citée par Didi-Huberman, Georges, « Préface. Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) », *ibid.* p. 17.
[115] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* pp. 23-29.

recherches que Warburg a menées dans la région. Bien plutôt, ce qui détermine le travail de Vancheri, c'est la pensée des images que développe Warburg au contact de cette région et de ses populations. Un passage explicite cette orientation :

> Ainsi, à côté de ce que l'on serait en droit de demander à un film de Ford – qu'est-ce qui d'un rite funéraire Comanche ou Cheyenne est passé dans les images de ses films – m'importe-t-il plutôt de décrire ce que l'image est capable d'inventer et d'instituer *comme* rites ou pratiques rituelles, d'analyser ce qu'elle avance comme expérience de l'humain, de l'histoire ou de la morale[116].

On comprend ici ce qui intéresse Vancheri dans les recherches de Warburg : s'il existe des images spécifiques des rites culturels et religieux, il y a aussi, comme le revers de la médaille, l'image travaillée comme un rite culturel, l'image considérée comme le *lieu* d'une expérience du temps qui relie le sujet à ce qui survit dans l'espace social et politique. Et c'est bien de cette manière que Ford considère la construction des images de son film. Les images ne sont pas réalisées en vue de reproduire une quelconque véracité de la liturgie et des rites indiens, mais plutôt de rendre compte d'un rapport commun au temps et à l'espace : « Les corps ont fonction de preuve dans les fictions fordiennes, mais de preuve anthropologique d'abord – ce qu'ils attestent du montage généalogique de la nation – historique ensuite – la vérité qu'ils rétablissent[117]. »

Il nous semble que c'est cette distinction profonde entre la nature de l'image et son contenu qui peut expliquer les nombreuses « incohérences », souvent relevées, dans la construction spatiale et narrative de certaines séquences. Comment Martin peut-il être au même niveau qu'Ethan lors du massacre de la famille Edwards, alors qu'il a parcouru une grande partie du chemin à pied ? Comment les *rangers* peuvent-ils distancer si vite leurs poursuivants à cheval, lorsqu'ils sont attaqués par les Indiens, alors même qu'ils étaient pratiquement au même niveau au plan précédent ? Pour Lindsay Anderson, qui ne loue pas le film pour ses qualités intrinsèques, ces « erreurs » sont la preuve d'un « problème non résolu de construction du scénario[118] » qui souligne un « manque de logique dans le récit[119]. » En effet, il nous semble bien que ces passages révèlent un moindre intérêt pour la construction du récit comme suite logique et vraisemblable d'événements, que pour l'apparition des images comme événements figuratifs qui construisent un sens *phénoménal* à leur agencement. Cette substitution de la logique narrative au profit d'une logique figurative fait dire à Jean-Louis Leutrat que ces

[116] *Ibid.* p. 26 (nous soulignons).
[117] *Ibid.* p. 23.
[118] Anderson, Lindsay, *John Ford*, Paris, Editions Ramsay, coll. «Poche Cinéma», 1985, p. 182.
[119] *Ibid.* p. 182.

trous, ces ellipses non justifiées dans le récit sont la marque (le symptôme) d'une « cicatrice intérieure[120] » qui traverse tout le film et se faufile entre les personnages et entre les différentes parties du paysage. Ces « dérèglements » sont perçus d'une manière très proche par Luc Vancheri :

> A une gestion classique des espaces et des durées visibles, *La prisonnière du désert* aura substitué des phénomènes d'extinction ou de révélation figurative qui soumettent l'image à *des durées ralenties par la mémoire*, ou bien encore des déplacements dans l'image qui règlent toute l'économie affective de la communauté. […] Tout tient à l'image, à la déconnexion d'espace et de temps que le film impose à une figure[121].

Peut-être pouvons-nous mieux comprendre, à partir de là et à la suite de Luc Vancheri, ces relations troublantes entre les personnages et « Monument Valley », relations qui mélangent des strates de temps, défigurent l'espace, déplacent les personnages et condensent certaines figures. Relations décrites comme « une énigme[122] » par Patrice Rollet ou comme le fondement de « [l'] invisible chaîne généalogique[123] » par Charles Tesson.

« Monument Valley est le lieu où effectuer un trajet de mémoire[124]. » La recherche de Debbie au cœur de « Monument Valley » se double donc d'une recherche des temps perdus, enfouis sous le sable et dans les roches du désert. C'est ce qui fait le drame de Martin, nous semble-t-il, que d'être constamment écrasé sous la figure imposante d'Ethan. Si le jeune homme veut refonder la cellule familiale coûte que coûte, Ethan cherche, bien plus, le trauma qui l'a éloigné à tout jamais des siens, l'explication qui justifie sa haine de l'autre pour trouver, en définitive, ce qui l'en rapproche. S'il fonde la nouvelle communauté en ramenant Debbie dans la ferme des Edwards, il comprend que pour rejoindre l'autre, l'Indien, il ne peut qu'« errer à jamais dans le vent » et se transformer, avant que la porte ne se referme, en figure minérale au milieu du désert.

---

[120] Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, *op. cit.* p. 17.
[121] Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, *op. cit.* p. 207 (nous soulignons).
[122] Rollet, Patrice, « La ligne d'ombre », *Cahiers du cinéma hors-série*, *op. cit.* p. 85.
[123] Tesson, Charles, « Les lois de l'hospitalité. Ford et la communauté », *Ibid.* p. 74.
[124] Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, *op. cit.* p. 53.

5 Year Drive-By

En 1995, quarante ans après le film de Ford, Douglas Gordon continue, prolonge et réexamine le « trajet de mémoire » effectué par John Wayne dans « Monument Valley ». Au départ, Gordon voulait créer une installation qui aurait été « une œuvre d'accompagnement de *24h Psycho*[125] ». Si son choix se porte sur *La prisonnière du désert* c'est qu'il se souvient que c'est un des tout premiers films qu'il a vu, étant très jeune, à la télévision. Pour lui, le film de Ford est avant tout un objet de mémoire qui lui rappelle ses années de jeunesse. Il précise aussi que ce qui l'a marqué lorsqu'il a revu le film bien plus tard, c'est que le véritable sujet est en réalité une réflexion sur le passage du temps, sa fuite en avant ; c'est ce qui le pousse à donner cette forme et cette durée propre à son installation. En effet la durée est d'abord ce par quoi l'installation se définit. Le projet de Gordon est assez simple : installer un écran sur le site de « Monument Valley » et diffuser le film ralenti, à tel point que sa durée de projection se calque sur la durée du récit, c'est-à-dire cinq ans.

L'œuvre de Gordon nous paraît intéressante à plusieurs titres. D'abord parce qu'elle souligne l'intrication qu'opère le film de Ford entre une réflexion sur le temps et le paysage dans lequel se déploie cette réflexion. Ensuite parce que l'installation est aussi un commentaire sur ce rapprochement entre le temps et le paysage. Elle est « un hommage à la véritable quête épique et à la souffrance ressentie par le personnage de Wayne[126] ». Ethan souffre d'abord de courir après le temps, après un temps passé qu'il ne pourra jamais rattraper. Le temps où il soulevait Debbie de tendresse, celui où il pouvait encore aimer Martha, voire celui où ce n'était pas la haine de l'autre qui l'habitait. Le fait d'étirer le film sur cinq années explicite cette idée puisque le film original devient absent, alors même qu'il est là sous nos yeux. Retardé par la lenteur du défilement des images, le film original nous semble perdu, comme Debbie pour les personnages du film. C'est d'ailleurs cette perception paradoxale, de l'absence d'un film qui est pourtant devant nous, que Rudolf Bernet met en avant lorsqu'il décrit l'installation de Gordon : « *une perception présente est expérimentée comme non présente* […] *parce qu'elle est accomplie intérieurement seulement sur le mode du "quasi" ou sur le mode du "comme si"*[127]. » Comme le temps dans le film original, *La*

[125] Gordon, Douglas cité par Brown, Katrina, *Douglas Gordon*, Londres, Editions Tate Publishing, 2004, p. 53 (nous traduisons).
[126] *Ibid*. p. 53 (nous traduisons).
[127] Cité par Eble, Bruno, *La temporalité reflétée. Spéculations sur la spécularité, II*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2011, p. 102 (souligné dans le texte).

prisonnière du désert devient, dans *5 Year Drive-By*, un objet toujours présent mais qui jamais ne peut être saisi.

Enfin, la troisième raison qui fait que l'œuvre de Gordon est importante pour notre réflexion provient du nouveau statut que le film acquiert au cours de l'expérience. Rappelons d'abord quelques indications chiffrées sur les données de l'installation : avec sa durée de cinq ans, le film transforme les vingt-quatre images par seconde du défilement traditionnel de la pellicule en trois images par heure. Ainsi, pour voir une seconde du film original, le spectateur devra assister à huit heures de projection de l'installation. Ce défilement ralenti à l'extrême, presque arrêté, modifie considérablement notre rapport à l'œuvre et au film en tant que projection d'images dans un espace donné. L'illusion du mouvement étant complètement abolie, c'est l'écran en tant qu' « image-objet » qui resurgit au devant du spectateur, au détriment de l'image comme mouvement en trois dimensions. Le film retrouve son statut premier d'objet physique, que le récit avait pourtant tenté de faire oublier par tous les moyens. Mais quelles peuvent être les conséquences d'une telle mise en avant de la matérialité de l'image, lorsque l'écran est planté au milieu des buttes de « Monument Valley » ? Pour Bruno Eble, tout ceci fait que « j'aurai la sensation de voir […] un tableau exposé en pleine nature[128]. » Comment ne pas penser alors aux réflexions de Warburg devant les mêmes mésas du désert américain ? On le comprend, l'œuvre acquiert, avec l'installation de l'artiste contemporain, un rapport direct et physique avec le paysage de « Monument Valley ». Accolée aux buttes, ralentie à l'extrême, l'image devient une figure paysagère à part entière qui réfléchit le temps. Le film transformé en objet mémoriel, l'image devenant paysage : Gordon, d'une certaine manière, conclut la réflexion que Ford avait entreprit en 1928 lorsqu'il annonçait « que les rapports entre milieu, personnage et film prendront une place sans cesse grandissante dans l'avenir de notre art[129]. » Elevant cette considération de Ford sur un mode réflexif, ce n'est plus l'image comme représentation qui rejoint le paysage dans une volonté d'histoire, mais c'est désormais le film lui-même, comme objet culturel et historique, qui vient se placer dans le paysage national, se voyant intégré à la communauté, comme jadis Debbie se voyait réintégrée à la cellule familiale.

---

[128] *Ibid*. p. 100.

[129] Ford, John, « Rêveries d'un producteur vétéran », *New York Times*, 10 juin 1928, cité par *Cahiers du cinéma hors*-série, *art. cit.* p.13.

2. L'éternel retour

La répétition

Tout, dans le film de Béla Tarr, est répétition. Cette figure stylistique est partout représentée, et dans la structure narrative d'abord. Nous l'avons déjà vu, si le film est composé de douze parties, six sont des retours en arrière, les six autres étant des progressions du récit. Ce parallélisme dans la construction des différentes parties procure la sensation que le récit avance sur place, ou tourne en rond, à l'image du titre de la dernière partie « le cercle se referme ». Par ailleurs, si Béla Tarr supprime dans son film les numéros de chaque partie, cette construction parallèle et répétitive est clairement annoncée dans le roman de Krasznahorkai, puisque les parties sont numérotées de I à VI puis de VI à I. C'est là une grande différence, qui nous semble primordiale, entre le film de Ford et celui de Tarr. Si, dans *La prisonnière du désert*, on se souvient et on accumule, c'est-à-dire que les personnages, et plus généralement la communauté, s'enrichissent des références passées, dans *Le Tango de Satan* on répète et on tourne en rond. Et ce à tous les niveaux de construction du film. Que ce soit dans la structure narrative, nous venons de le voir, mais aussi bien dans la formation stylistique, puisque le film ne cesse de répéter les mêmes mouvements de caméra, entre les travellings avant ou arrière qui suivent des personnages en mouvement, ou les très lents zooms avant qui scrutent progressivement un visage ou la plaine battue par la pluie. Enfin au niveau figuratif, ou du contenu représenté, ce sont toujours les mêmes éléments qui reviennent et se répètent. Particulièrement les formes paysagères, puisque les personnages ne cessent d'emprunter les mêmes itinéraires, comme s'il n'existait qu'une route à travers l'immense plaine, et qui mènerait toujours au même endroit. Soulignons aussi le mouvement de la marche qui, par son insistance, perd son rôle fonctionnel pour ne devenir qu'un mouvement mécanique et répétitif. En filmant constamment les personnages marcher dans la *puszta* uniforme, pendant de longs moments, c'est bien la figure de la répétition que le cinéaste met en avant et distingue comme la figure centrale d'une pensée du temps qui s'incarne dans les personnages et dans le paysage.

Jacques Rancière a écrit de belles pages sur la répétition dans les films de Tarr, soulignant par ailleurs la correspondance très étroite entre la répétition et le paysage : « Pour qu'il y ait histoire, il faut et il suffit qu'il y ait une promesse d'échapper à la loi de la pluie et de la

répétition[130]. » Parce que la répétition, c'est avant tout la pluie qui revient, toujours et inlassablement au même moment, pour rappeler aux personnages qu'ils ne peuvent échapper à la « loi de la répétition » qui les contraint et les domine. Yvette Biro, qui consacre une partie de son livre sur le temps au cinéma à l'œuvre de Béla Tarr, précise aussi cette rigoureuse correspondance entre le « temps » climatique et la durée : « Cette pluie qui ne cesse de tomber, c'est le temps lui-même[131]. » On le voit, les manifestations climatiques et paysagères sont intrinsèquement liées au temps répétitif du récit, de la musique et des mouvements des personnages.

Tarr avec Nietzsche

Cette figure de la répétition, qui donne au film son ancrage structurel, formel et philosophique, rapproche le cinéaste de Nietzsche et de sa notion centrale de l' « éternel retour »[132]. Si la plupart des commentateurs avaient déjà relevé cette affinité entre le cinéaste et le philosophe, Béla Tarr l'explicite dans le prologue de son dernier film, *Le cheval de Turin*, dans lequel une voix-off raconte, sur un écran noir, la fameuse anecdote selon laquelle Nietzsche, en voyage à Turin, se serait écroulé de chagrin au pied d'un cheval battu par son propriétaire dans la rue. Après cet événement, le philosophe serait tombé dans une folie douce jusqu'à la fin de sa vie. Plus essentiellement, ce sont les rapports que Béla Tarr et Nietzsche entretiennent avec le temps et le paysage qui nous intéressent ici. Souvenons-nous que c'est au contact des Alpes, à Sils Maria, que Nietzsche dit avoir eu l'intuition de l'éternel retour[133], marquant ainsi une relation étroite entre sa pensée du temps et la contemplation du paysage. Et comment ne pas penser aux visages mornes et désespérés de la petite communauté de la *puszta*, en lisant le début de cet aphorisme, un des rares à évoquer ouvertement l'éternel retour :

> Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : « cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et

[130] Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.* p. 36.
[131] Biro, Yvette, *Le temps au cinéma. Le calme et la tempête*, Lyon, Editions Aléas, 2007, p. 186.
[132] Notons au passage que l'intérêt pour la pensée nietzschéenne trouve déjà sa source dans le roman de Krasznahorkai : « Le thème de l'éternel retour traverse le roman de Krasznahorkai et lui sert de principe structurant, au niveau tant de la phrase que de l'organisation générale du récit. » Marguet, Damien, « Traductions et métamorphoses », *Vertigo*, *op. cit.* p. 112.
[133] Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, cité par auteur anonyme, « TARR/KOVSKI », *Nunc*, *op. cit.* p. 23.

grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession – cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! »[134]

Si nous nous permettons de reproduire ici ces quelques lignes de l'ouvrage de Nietzsche, c'est parce qu'elles nous éclairent sur plusieurs aspects d'une pensée du temps qui se répète sans cesse et qui a durablement marqué Béla Tarr. D'abord, et au plus simple, cette pensée de l'éternel retour est liée chez Nietzsche à une sorte de désespoir libérateur. On voit bien que si les « plaisirs » se répèteront, ce sont surtout les « douleurs » et les « gémissements » qui feront prendre conscience de la petitesse des individus. Ensuite on peut constater que les deux détails à valeur d'exemples qu'utilise Nietzsche se retrouvent dans le film de Béla Tarr. C'est d'abord l'araignée qui est associée à deux parties du récit, et qui constitue une signification symbolique souterraine au film[135]. C'est ensuite le « clair de lune » qui rapproche explicitement la répétition du temps et celle du paysage. Cette évocation, côte à côte, du clair de lune et de l'araignée, va aussi de pair avec la répétition de « l'indiciblement petit et grand » qui relie dans un même élan le microcosme et le macrocosme. Cette considération est aussi très présente dans le film, comme nous l'avons déjà vu avec la construction cosmologique du récit qui rapproche la petite communauté de la création et du chaos de l'univers. Concluons par ce qui nous paraît le plus important de l'influence nietzschéenne sur le cinéaste : « et il n'y aura rien de nouveau en elle », l'éternel retour est toujours répétition du même[136]. C'est bien la caractéristique majeure de cette notion de l'éternel retour, et c'est avant tout pour cela qu'elle intéresse Béla Tarr. Car après tout il y a bien répétition également dans le film de John

[134] Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir* [1882], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1982, p. 232.

[135] Ces parties s'intitulent « l'œuvre de l'araignée I et II ». Il y aurait beaucoup à dire sur le sens et le rôle des araignées dans le film, qu'on ne voit pourtant presque jamais, mais qui semblent inquiéter certains personnages et en premier lieu le barman. Sans rien enlever de la pertinence des différentes interprétations qui ont été énoncées sur ce sujet, nous voudrions souligner la récurrence de cet animal chez Nietzsche et l'importance symbolique que Béla Tarr lui accorde. On peut constater l'influence de Nietzsche dans ces paroles de la voix-off, qui closent l'une des partie de « l'œuvre de l'araignée » : « [Les araignées] tissèrent sur les visages des dormeurs, leurs pieds, leurs mains. Puis, elles se ruèrent vers leur cachette, attendant que leur fine toile bouge, pour ensuite tout recommencer. » Et le travail des « araignées venimeuses, qui disent les louanges, de la vie, bien qu'elles restent tapies dans leurs repaires, à l'écart de la vie ; c'est leur façon de faire le mal. » L'aphorisme se nomme « des tarentules ». Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1885], Paris, Editions GF-Flammarion, 2006, p. 145.

[136] Voir sur cette question de la répétition du même, le commentaire de Stéphane Moses, qui s'intéresse au même aphorisme que nous pour ce qui est de l'éternel retour nietzschéen : « l'idée de l'éternel retour implique un extrême scepticisme à l'égard de la possibilité même que puisse surgir du nouveau, et par contraste une fascination douloureuse pour le pouvoir de l'irrémédiable. » Moses, Stéphane, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », *Europe*, n°804, Paris, Editions Europe, Avril 1996, p. 147.
Aussi pourrions-nous émettre l'hypothèse que le titre même du roman de Krasznahorkai, *Le tango de Satan*, fait explicitement référence au « diable » de l'aphorisme nietzschéen.

Ford. Seulement elle apporte toujours du nouveau, du progrès ; elle incorpore la différence dans la répétition : elle transforme les corps, agrandit l'espace, élargit la communauté. Dans *Le Tango de Satan* la répétition vaut pour elle-même, c'est-à-dire accumulation de blocs d'espace-temps indifférenciés et agencés les uns après les autres, sans possibilité d'évolution. C'est là ce qui distingue fondamentalement les deux visions du temps. L'une, celle de Ford, a pour fondement le progrès et pour figuration l'accumulation de différences ; l'autre, celle de Tarr, a pour fondement l'éternel retour, et pour figuration la répétition du même. Mais ce qu'il faut souligner c'est que ces conceptions du temps ne vont pas sans des conceptions de l'image et de la représentation qui leurs sont directement liées, ce qui permet de comprendre, pour notre sujet, que la représentation du paysage ne peut pas être détachée d'une pensée du temps qui la fonde et la détermine.

Représentation organique, représentation orgique

On peut retrouver, dans cette distinction fondamentale entre les deux films, la différence que fait Gilles Deleuze entre la « représentation organique » et la « représentation orgique[137] ». Les deux types de représentation se définissent à un premier niveau de la manière suivante : « la représentation orgique a pour principe le fondement, et l'infini comme élément – contrairement à la représentation organique qui gardait pour principe la forme et pour élément le fini[138]. » Il s'agit, en régime organique, de donner forme au sujet par la différence des motifs représentés, chacun se séparant des autres par la différenciation des déterminations qui le constitue. En d'autres termes chaque motif se distingue des autres dans le tout parce qu'il est visuellement déterminé par des causes différentes de celles des autres motifs. On comprend comment ce mode de représentation « finie » (en tant que chaque objet se distingue des autres) peut appeler une conception particulière du temps. Puisque les motifs représentés sont déterminés et déterminables, un progrès (formel, visuel, mais aussi politique) est possible si on insère un changement dans les déterminations. C'est exactement ce qu'il se produit avec le corps de Debbie, mais aussi avec le « corps » de « Monument Valley ». En incorporant de la différence dans ces corps (les peintures et les accessoires indiens sur celui de

[137] Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Editions Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2011, pp. 61-95. Notons avant tout propos que Deleuze distingue ces deux modes de représentation dans le système psychique et intellectuel, et non d'abord comme représentation matérielle (même si l'ambigüité n'est jamais levée).
[138] *Ibid*. p. 63.

Debbie, les fins pitons rocheux de Yei Bi Chei dans celui de « Monument Valley ») la différence pénètre la répétition et fait progresser l'histoire.

Au contraire, dans le régime orgique tous les motifs sont déterminés par le même fond. Aucun ne se distingue des autres et tous ont tendance à retourner dans l'informe du fond commun. On assiste donc à un mouvement inverse de celui de différenciation qui se produit en régime organique, dans lequel les figures ont tendance à se séparer les unes des autres. Ici chaque figure est vouée au destin de la répétition à l'infini, à rejoindre le fond informe d'où elle provient. On comprend facilement qu'en régime orgique la seule pensée du temps qui puisse exister est celle de la répétition pure, de l'éternel retour. Ainsi « la répétition, c'est l'être informel de toutes les différences, la puissance informelle du fond qui porte chaque chose à cette "forme" extrême où sa représentation se défait[139]. » On comprend, à la lumière de ces précisions, le drame de tous les personnages du *Tango de Satan* figés dans les petits intérieurs de leurs vieilles maisons ou dans la Grande Plaine grise. Chacun d'eux est voué à disparaître dans le paysage, ou dans le fond universel. Rappelons-nous Estike qui se fond littéralement dans le mur de la grange avant qu'elle ne torture son chat (ill.5, a) p.75), Sanyi accolé à une ruine dans la plaine, sans bouger, presqu'indiscernable dans le paysage (ill.5, b) p.75), ou encore le docteur qui disparaît complètement dans le noir de la nuit en essayant de rejoindre le bar. L'éternel retour nietzschéen n'est donc pas pensable sans une conception spécifique de la représentation. Moyen de dire aussi que le temps et l'image ne partagent pas simplement des données mesurables, mais qu'ils se déterminent l'un l'autre fondamentalement, selon un mode de pensée spécifique.

Le docteur

S'il y a bien un personnage qui est associé à l'éternel retour, c'est justement le docteur, qui revient à deux reprises dans le film. D'abord une première fois, lors du premier jour du récit. Nous le découvrons dans sa maison, assis à son bureau, devant la seule fenêtre de toute la bâtisse. Chaque mouvement qu'il doit effectuer est ritualisé : ranger ses crayons, boire de l'alcool, fumer une cigarette, écrire la chronique des événements qui se déroulent devant sa fenêtre. Nous comprenons que pour lui le même jour se répète sans fin, à l'abri du monde extérieur et des autres habitants de la collectivité. Cette obsession de l'ordre et de la répétition

[139] *Ibid*. p. 80. Précisons que pour Deleuze, Nietzsche développerait deux formes d'éternel retour. Celle du politique qui est pure répétition du même et celle du poète qui est destruction perpétuelle et donc différence fondamentale.

est d'ailleurs mise en avant dans le film par un élément absent du roman, la représentation du système solaire accrochée au mur, dont Damien Marguet a bien noté qu'elle soulignait « la *révolution* comme principe dynamique et la *rationalisation* comme mode de discours face au chaos, mode associé précisément au personnage du docteur[140]. » Rajoutons à cela le discobole sur son bureau et le globe terrestre sur son étagère, qui finissent de nous assurer que le personnage du docteur est bien celui qui prend en charge le symbole du cercle et de la répétition. Le drame de ce personnage est qu'il n'arrête pas de transformer le monde devant sa fenêtre en sa propre représentation ; que ce soit en écrivant les moindres mouvements des voisins dans ses cahiers, ou en dessinant sur ces mêmes pages la petite cour devant sa maison, tout en comparant chacun des dessins avec les précédents. Comme si entre le monde et sa représentation, il fallait absolument trouver une inadéquation, comme si la différence dans la répétition était la preuve de notre présence au monde. Mais le paradoxe du personnage est qu'il craint plus que tout l'éternel retour du même, alors qu'il ne cesse d'en faire l'organisation structurante de sa vie. Le docteur concentre en lui toutes les forces à l'œuvre dans cette pensée du temps comme éternel retour. Il est celui qui a compris que le dehors était l'ennemi de l'homme, le lieu des forces extérieures qui asservissent. Il refuse ce « manège cosmique » en se terrant dans sa maison, à l'opposé de la naïveté d'Estike qui pense pouvoir rejoindre l'ordre caché du monde derrière son apparence de dévastation, en se suicidant. Il est cet artiste solitaire que décrit Blanchot et qui ne peut se substituer à l'éternel retour des événements :

> La solitude de l'écrivain, cette condition qui est son risque, viendrait alors de ce qu'il appartient, dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre. Par lui, l'œuvre arrive, est la fermeté du commencement, mais lui-même appartient à un temps où règne l'indécision du recommencement. L'obsession qui […] l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit […] illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de préserver en recommençant ce qui pour lui ne recommence jamais, d'appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences – et non pas signes, valeurs, pouvoir de vérité[141].

« Appartenir à l'ombre des événements », c'est ce que le docteur fera à la toute fin du film, dans la dernière partie, quand le cercle se ferme, après un événement qui marque l'apogée de l'éternel retour. Revenu de l'hôpital où il a passé treize jours de convalescence, il remet de

[140] Marguet, Damien, « Traductions et métamorphoses », *Vertigo*, *art. cit.* p. 114 (souligné dans le texte).
[141] Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955, p. 18.

l'ordre dans ses affaires qu'il a laissé telles quelles en partant. Mais très vite il entend le son des cloches de l'église détruite à huit kilomètres de là. Poussé par une curiosité qu'il semble ne pas contrôler, il se rend sur les lieux, en plein cœur de la plaine. Jonchées sur une petite colline qui paraît un îlot de vie au milieu de l'horizontalité morne, les ruines de la chapelle laissent entendre un vacarme irréel. Avant d'aller voir la source du bruit, il regarde une dernière fois la *puszta* boueuse autour de lui. Par un lent panoramique, le cinéaste prend soin de distinguer le personnage de son regard, soulignant que le docteur reste profondément séparé du paysage qui l'entoure (à l'inverse d'Estike qui au contraire « plongeait » dans le paysage avant de se suicider). Dans la chapelle, il rencontre un homme inquiétant qui tape avec force sur un tuyau et qui annonce en hurlant le retour des Turcs[142]. Le retour de cette peur ancestrale, signe du chaos perpétuel, l'histoire dans une de ses répétitions les plus dramatiques, va provoquer chez le docteur ce geste déterminant : rentrer chez lui et s'enfermer à tout jamais dans le noir complet, en répétant à voix haute le début de l'histoire du film. Eternel retour de l'histoire qui provoque l'éternel retour du récit. Ces dernières paroles et ce dernier geste du personnage soulignent cette volonté de s'extraire de l'histoire, de quitter le réel pour redevenir une image et rejoindre la fiction, pour échapper au drame de la répétition sans fin.

En comparant la fin de chacun des deux films (ill.6, a) et b), p.76) on peut constater qu'elles partagent le fait d'être l'aboutissement esthétique des relations entre les personnages et le paysage. En effet, Ethan rejoint figurativement les buttes de « Monument Valley », alors que le docteur s'enferme dans le noir absolu pour se protéger définitivement du dehors et de l'éternel retour de l'histoire. Ces configurations esthétiques sont indubitablement liées à des pensées de l'histoire et du temps qui, si elles divergent d'un film à l'autre, n'en sont pas moins déterminantes dans la représentation du paysage des deux films. « Serait-ce donc *avec du temps* que nous pourrions rouvrir la question de l'image[143] ? » demandait Georges Didi-Huberman en 1990. À sa suite, nous pourrions nous demander si ce n'est pas aussi « avec du temps » que nous pourrions re-questionner la représentation du paysage au cinéma. Cela reviendrait à *ouvrir* le paysage aux différentes strates de temps qui le composent, à prendre en compte son caractère symptomatologique, à découvrir en lui des pensées du temps qui se dissimulent, puis apparaissent ça et là dans l'image, comme nous avons tenté de le faire.

---

[142] Les Turcs ont été les grands ennemis de la Hongrie du XVème siècle jusqu'au XVIIIème siècle, dévastant régulièrement la région de la Grande Plaine.

[143] Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit, coll. « critique », 1990, p. 173 (souligné dans le texte).

Conclusion

Arrivés au terme de notre étude, nous pouvons maintenant appréhender plus clairement le rôle figuratif et le sens heuristique du paysage dans les deux films considérés. Peut-être pourrons-nous alors dégager quelques éléments pour comprendre comment le paysage au cinéma, toujours placé au centre d'une dialectique de l'événement et de la permanence, peut être utilisé comme moyen d'analyse du film.

Il faut d'abord constater que John Ford et Béla Tarr paraissent construire des formes paysagères aux sens très clairement opposés. Le projet esthétique de John Ford, dans *La prisonnière du désert*, a été tout entier tourné vers la description d'un paysage comme source de survivances historiques et temporelles qui alimentent le récit filmique d'un ancrage mémoriel très fort. Transformer « Monument Valley » en théâtre de la mémoire est un geste significatif qui a plusieurs conséquences. Tout d'abord cela revient à penser le paysage moins dans sa naturalité que comme une scène possible aux actions du drame. La construction artificielle et théâtrale crée du sens et oriente les motifs paysagers dans un système de significations. Par ailleurs, tout ceci incorpore le paysage dans un imaginaire construit de toutes pièces et qui façonne une tradition que le paysage va actualiser et représenter dans la matérialité du film. En fait, il s'agit pour le cinéaste d' « artialiser » le paysage pour l'inclure dans le mouvement incessant d'une permanence qui fonde le récit en même temps que le projet esthétique et politique de l'œuvre. Car cette esthétisation du paysage de « Monument Valley » ne va pas sans un projet politique qui inclut les personnages dans un partage des espaces et des lieux qui détermine la place des différentes communautés et leurs interactions avec le paysage, aussi bien que les relations des morts et des vivants au sein de ce paysage devenu jonction entre plusieurs temporalités discontinues. Et en effet c'est bien la discontinuité qui est la base d'une pensée du temps qui s'actualise, principalement, dans la figurabilité des gestes des personnages et dans celle des figures paysagères. Désormais, l'historicité du paysage se double d'une conception de l'image comme événement figural qui met en crise le bon ordre linéaire et chronologique du récit. Le paysage *surgit* à des moments et dans des configurations qui démontent le temps aussi bien que la logique du montage narratif. Ainsi le paysage dans *La prisonnière du désert* est porteur d'une histoire qui ancre le récit dans des assises qui le légitiment. Mais il est aussi la figuration d'une temporalité discontinue qui le démonte et l'assujettit à cette discontinuité.

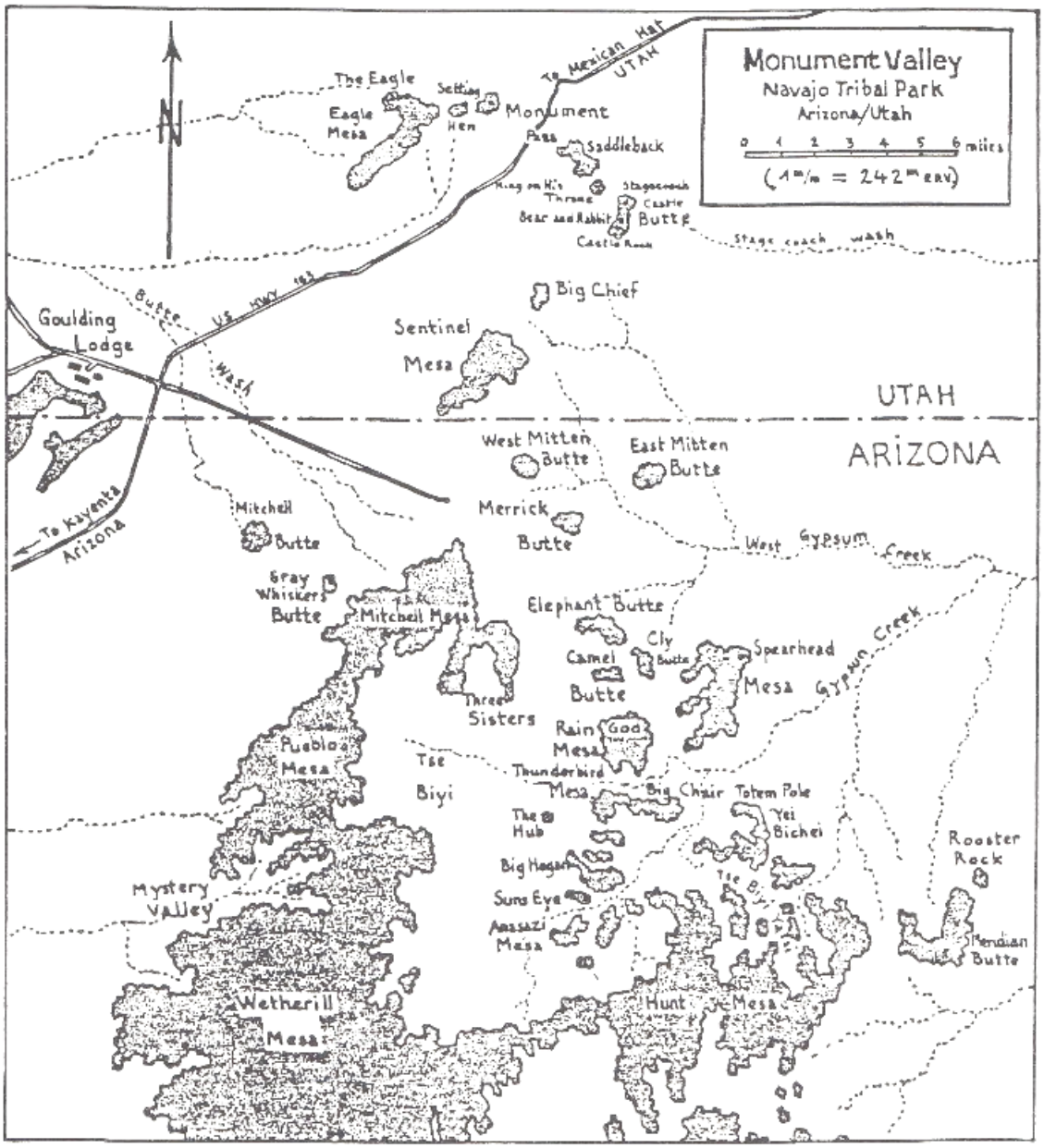
Il en est tout autrement pour Béla Tarr. Dans *Le Tango de Satan* l'accent est mis sur les manifestations climatiques du paysage qui signalent, à chaque apparition, l'emprise toujours plus serrée de l'environnement historique sur les personnages. Si la pluie et le vent sont des événements climatiques qui acquièrent un sens symbolique, ils sont avant tout des événements figuratifs qui transforment les personnages dans leur figurabilité ; écrasant les corps et défigurant les visages. Par ailleurs, il n'est pas jusqu'au choix du noir et blanc et à la particularité de la pellicule qui associent *matériellement* le paysage aux personnages, pour les fondre ensemble dans un tout indiscernable qui souligne leur inexorable intrication. La manière dont Béla Tarr agence le paysage homogène de la Grande Plaine comme un espace sans limite, rassemble tous les éléments du récit dans un intervalle qui exclut toute possibilité d'échapper au lieu et à l'histoire. Là où « Monument Valley » est une scène close qui regroupe toutes les communautés dans des espaces qui communiquent, La *puszta* est représentée comme un espace ouvert à l'illimité, ne faisant qu'enfermer d'autant plus les personnages dans le paysage. À travers toutes ces modalités de figuration du paysage, se dégage une pensée du temps comme éternel retour du même qui détermine la structure du récit, mais aussi les formes de la représentation. Si le paysage n'est plus que la représentation d'un intervalle illimité, alors le temps prend la forme d'un cercle qui se répète à l'infini, rejouant constamment les mêmes événements, devant le même paysage.

On voit que l'étude du paysage dans les films, entendu comme élément d'organisation du récit, forme plastique de l'image, ou encore événement figuratif, permet de comprendre les logiques artistiques des films mais aussi les pensées de l'image et du temps qui les déterminent. Ce qu'il importe de souligner c'est le statut si particulier du paysage dans la représentation cinématographique, toujours tendu entre l'apparition figurative qui s'inscrit dans un présent toujours recommencé et le socle mémoriel de la fiction qui fixe le récit dans un référent historique (quitte à l'inventer de toutes pièces). Le paysage peut être perçu comme la mémoire qui baigne le récit et les personnages du film, qui fait émerger une pensée spécifique du temps, avec ses survivances, ses symptômes, ses répétitions et ses montages de temps. Etudier le paysage au cinéma permettrait alors de comprendre les assises philosophiques qui déterminent les logiques esthétiques des films, tout en soulignant les rapports de force qui existent dans les différents niveaux de compréhension d'un film. En effet puisque le paysage doit être pensé dans l'agencement des grandes structures narratives, aussi bien que dans ses particularités figuratives, il cristallise les tensions mais aussi les relations fécondes entre la bonne organisation du récit filmique et sa détérioration, ou du

moins sa transformation, dans les fulgurances figuratives ou figurales qui font la spécificité des images de films.

Toujours à mi-distance entre le proche et le lointain, le Maintenant et l'Autrefois, pour parler avec Benjamin, le paysage est avant tout au centre d'une dialectique de l'image cinématographique d'où procèdent la construction narrative aussi bien que la mise en scène et la figurabilité des motifs. Il s'agit de recentrer la question du paysage au cinéma autour de son déploiement temporel, le considérer comme formation mouvante de la pensée des images et de la représentation, enfin voir qu'un *bout de pays* est toujours aussi un *bout de temps*, comme l'ont admirablement montré John Ford et Béla Tarr.

Illustration 1



Carte de "Monument Valley"[144]

[144] Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, *art. cit.* p. 4.

Illustration 2

a)

b)

c)

Illustration 3

a)

b)

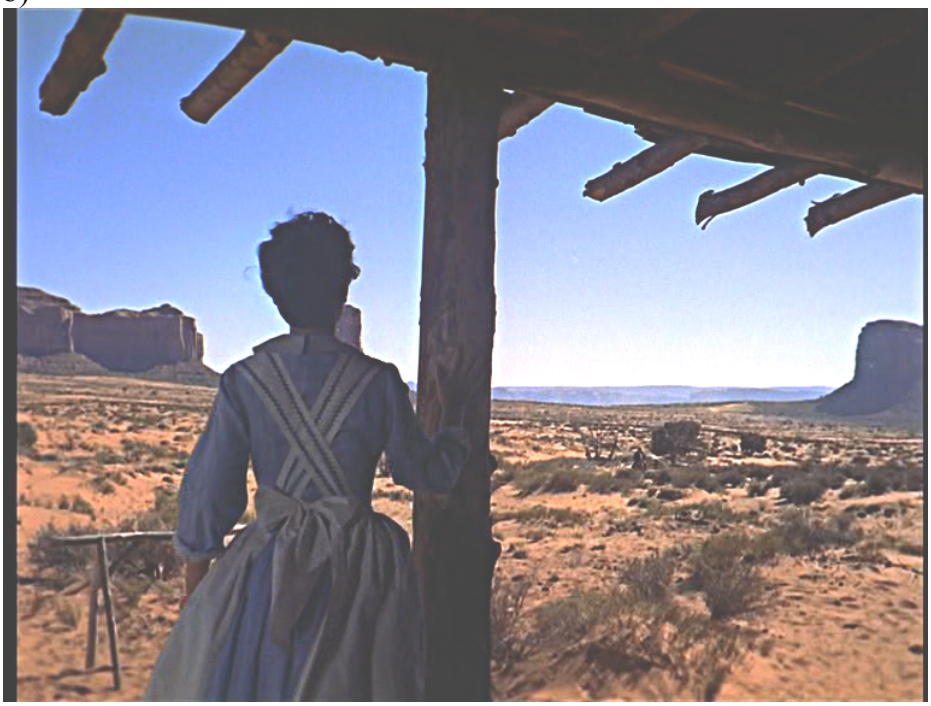


Illustration 4

a)

b)

Illustration 5

a)

b)

Illustration 6

a)

b)

Corpus

Œuvres principales

La prisonnière du désert [The Searchers], 1956. Durée : 114 minutes.
Réalisation : John Ford.
Scénario : Frank Nugent, d'après le roman éponyme d'Alan Le May. Photographie : Winton C. Hoch, Alfred Gilks. Musique : Max Steiner. Montage : Jack Murray. Assistant réalisateur : Wingate Smith. Production : C.V. Whitney, Merian C. Cooper, Patrick Ford pour Warner Bros.
Interprétation: John Wayne (Ethan Edwards). Jeffrey Hunter (Martin Pawley). Natalie Wood (Debbie Edwards). Harry Carey Jr (Brad Jorgensen). Vera Miles (Laurie Jorgensen). Ward Bond (le capitaine-révérend Samuel Clayton). Dorothy Jordan (Martha Edwards). Olive Carey (Mme Jorgensen). Henry Brandon (Scar). Lana Wood (Debbie Edwards enfant).

Le Tango de Satan [Sátantángó], 1994. Durée : 460 minutes.
Réalisation : Béla Tarr.
Scénario : Béla Tarr et László Krasznahorkai d'après le roman éponyme de László Krasznahorakai et des textes de Mihály Víg, Péter Dobai et Barna Mihók. Photographie : Gábor Medvigy. Musique : Mihály Víg. Montage : Ágnes Hranitzky. Assistante réalisatrice : Ágnes Hranitzky. Production : György Fehér pour l'Association du cinéma de l'innovation, Joachim von Vietinghoff pour les Productions von Vietinghoff, Ruth Waldburger pour Vega Film.
Interprétation : Mihály Víg (Irimiás). Putyi Horváth (Petrina). Miklós Székely (Futaki). László Lugossy (Schmidt). Erika Bók (Estike). Peter Berling (le docteur). Éva Almássy Albert (Mme Schmidt). Alfréd Járai (Halics). Erzsébet Gaál (Mme Halics). István Juhász (Kelemen).

Œuvres secondaires

La chevauchée fantastique [Stagecoach], 1939.
Réalisation : John Ford.

Scénario : Dudley Nichols d'après l'histoire d'Ernest Haycox (*Stage to Lordsburg*). Production : Walter Wanger pour United Artists.
Interprétation : John Wayne (Ringo Kid). Claire Trevor (Dallas). Thomas Mitchell (docteur Josiah Boone).

La poursuite infernale [My darling Clementine], 1946.
Réalisation: John Ford.
Scénario : Samuel G. Engel, Winston Miller d'après le livre de Stuart N. lake *Wyatt Earp Frontier Marshal*. Production : Samuel G. Engel pour 20th Century-Fox.
Interprétation : Henry Fonda (Wyatt Earp). Linda Darnell (Chihuahua). Victor Mature (John « doc » Holliday).

Le massacre de Fort Apache [Fort Apache], 1948.
Réalisation : John Ford.
Scénario : Frank Nugent d'après l'histoire de James Warner Bellah (*Massacre*). Production : John Ford, Merian C. Cooper pour Argosy Picture.
Interprétation : John Wayne (capitaine Kirby York). Henry Fonda (Lieutenant-colonel Owen Thursday). Shirley Temple (Philadelphia Thursday).

La charge héroïque [She Wore a Yellow Ribbon], 1949.
Réalisation: John Ford.
Scénario: Frank Nugent, Laurence Stallings, d'après les histoires de James Warner Bellah (*War Party* et *The Big Hunt*). Production : John Ford, Merian C. Cooper, Lowelle Farrell pour Argosy Pictures et RKO Radio.
Interprétation: John Wayne (capitaine Nathan Brittles). Joanne Dru (Olivia Dandridge). John Agar (lieutenant Flint Cohill).

Le nid familial [Családi tűzfészek], 1977.
Réalisation : Béla Tarr.
Scénario : Béla Tarr. Production : Béla Balázs Studio.
Interprétation : László Horváth (Laci). Lászlóné Horváth (Irén). Gábor Kun (Père de Laci).

Damnation [Kárhozat], 1987.
Réalisation : Béla Tarr.

Scénario : Béla Tarr et László Krasznahorkai d'après le roman éponyme de László Krasznahorkai. Production : József Marx pour l'Institut du Film Hongrois, Mokép Co. et la Télévision Hongroise.
Interprétation : Miklos Szekely (Karrer). Gyula Pauer (Willarsky). Vali Kerekes (chanteuse).

Les Harmonies Werckmeister [Werckmeister harmóniák], 2000.
Réalisation: Béla Tarr.
Scénario: Béla Tarr et László Krasznahorkai d'après le roman *La mélancolie de la résistance* de László Krasznahorkai. Production : Paul Saadoun pour 13 Productions, Franz Goëss, Miklós Szita.
Interprétation : Lars Rudolph (Janos Valuska). Peter Fritz (Gyorgy Eszter). Hanna Schygulla (Tunde Eszter).

Le cheval de Turin [A Torinói ló], 2011.
Réalisation : Béla Tarr.
Scénario : Béla Tarr et László Krasznahorkai. Production : Gábor Téni, Marie-Pierre Macia, Juliette Lepoutre, Ruth Waldburger, Martin Hagemann pour T.T. Filmmühely, MPM Film, Vega Film, zero fiction film.
Interprétation : Janos Derzsi (Ohlsdorfer). Erika Bok (fille d'Olhsdorfer).

5 Year Drive-By, 1995.
Réalisation : Douglas Gordon.
Installation vidéo d'après le film *La prisonnière du désert* de John Ford.

Bibliographie

Ouvrages

- Anderson, Lindsay, *John Ford*, Paris, Editions Ramsay, coll. «Poche Cinéma», 1985, 323 p.
- André, Emmanuelle, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, 205 p.
- Aumont, Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris, Editions de La Différence, coll. « Les Essais », 2009, 377 p.
- Biro, Yvette, *Le temps au cinéma. Le calme et la tempête*, Lyon, Editions Aléas, 2007, 261 p.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955, 376 p.
- Bogdanovich, Peter, *John Ford*, Paris, Editions Edilig, coll. « Filmo », 1978, 149 p.
- Bourget, Jean-Loup, *John Ford*, Paris, Editions Rivages, coll. « Cinéma », 1990, 193 p.
- Brion, Patrick, *John Ford*, Paris, Editions de La Martinière, 2002, 624 p.
- Brown, Katrina, *Douglas Gordon*, Londres, Editions Tate Publishing, 2004, 121 p.
- Camillo, Giulio, *Le théâtre de la mémoire* [1544], Paris, Editions Allia, 2007, 189 p.
- Charlin, Sophie, *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier*, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, 430 p.
- Claudel, Paul, *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Idées-Arts », 1967, 191 p.
- Coze, Paul et Thévenin, René, *Mœurs et histoires des Indiens d'Amérique du Nord* [1928], Paris, Editions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004, 308 p.

- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Editions Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2011, 409 p.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1983, 297 p.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1985, 378 p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1975, 160 p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 644 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1990, 333 p.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, 416 p.
- Eble, Bruno, *La temporalité reflétée. Spéculations sur la spécularité, II*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2011, 311 p.
- Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/histoire », 1993, 290 p.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, 288 p.
- Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* [1909], Paris, Editions Petite Bibliothèque Payot, 1966, 206 p.
- Henriet, Gérard et Mauduy, Jacques, *Géographies du western*, Paris, Editions Nathan, coll. « Nathan-université », 1989, 252 p.
- Leutrat, Jean-Louis, *Kaléidoscope. Analyses de films*, Lyon, Editions Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1988, 170 p.
- Leutrat, Jean-Louis, *La prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo*, Paris, Editions Adam Biro, 1990, 63 p.

- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure* [1971], Paris, Editions Klincksieck, coll. « Esthétique », 1974, 428 p.
- Mallarmé, Stéphane, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* [1897], Paris, Editions La Table Ronde, 2007, non-paginé.
- Michaux, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Editions Macula, coll. « Vues », 1998, 298 p.
- Michaud, Philippe-Alain, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Editions Kargo & l'éclat, 2006, 250 p.
- Molnár, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Paris, Editions Hatier, coll. « Nations d'Europe », 1996, 469 p.
- Moretti, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Editions Librairie Générale Française, coll. « *Références* Art grec », 2001, 321 p.
- Mottet, Jean, *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, 280 p.
- Mottet, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Editions Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », 1999, 264 p.
- Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, Editions de L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, 336 p.
- Natali, Maurizia, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 1996, 160 p.
- Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir* [1882], Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1982, 384 p.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1885], Paris, Editions GF-Flammarion, 2006, 477 p.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Editions La Fabrique, 2000, 64 p.
- Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, Editions La Fabrique, 2011, 158 p.
- Rancière, Jacques, *Béla Tarr. Le temps d'après*, Paris, Editions Capricci, coll. « Actualité critique », 2011, 88 p.

- Rancière, Jacques, *Figures de l'histoire*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2012, 87 p.
- Roger, Alain (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Editions Champ Vallon, coll. « pays/paysages », 1995, 463 p.
- Taminiaux, Pierre et Murcia, Claude (dir.), *Cinéma art(s) plastique(s)*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, 386 p.
- Vancheri, Luc, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 1993, 144 p.
- Vancheri, Luc, *L'Amérique de John Ford. Autour de* La prisonnière du désert, Liège, Editions du Céfal, coll. « Travaux et thèses », 2007, 250 p.
- Vancheri, Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Editions Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2011, 223 p.
- Warburg, Aby, *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Editions Macula, coll. « La littérature artistique », 2003, 199 p.
- Yates, Frances, *L'art de la mémoire* [1966], Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975, 448 p.
- Ziegler, Damien, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Editions Bazaar&Co, 2010, 293 p.

Articles

- anonyme, « TARR/KOVSKI », *Nunc*, n°29, Clichy, Editions de Corlevour, février 2013, pp. 20-27.
- Breton, Emile, « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir », *Vertigo*, n°41, Paris, Nouvelles Editions Lignes, Automne 2011, pp. 96-101.
- Campan, Véronique, « Humeurs changeantes du ciel et de la voix », *Cinergon*, n°10, Luc-sur-Orbieu, Editions Cinergon, octobre 2000, pp. 39-51.
- Daney, Serge, « Le théâtre des entrées », *Cahiers du cinéma hors-série*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, pp. 62-64.
- de la Bretèque, François, « Le paysage dans le western », *Cinémaction*, n°86, Condé-sur-Noireau, Editions Cerf-Télérama, 1998, pp. 58-68.

- Ford, John, « Rêveries d'un producteur vétéran », *New York Times*, 10 juin 1928, cité par *Cahiers du cinéma hors-série*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, pp. 10-15.
- Le Bihan, Loig, « L'épreuve du temps. De *Damnation* à *L'Homme de Londres* », *Vertigo*, n°41, Paris, Nouvelles Editions Lignes, Automne 2011, pp. 122-127.
- Lengyel, David, « Sátantángó. *Eléments pour une lecture psychanalytique* », *Le Coq-Héron*, n°211, Paris, Editions érès, décembre 2012, pp. 67-77.
- Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne, « John Ford – Monument Valley », *Transversalité*, n°6, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1993, pp. 5-15.
- Marguet, Damien, « Traductions et métamorphoses », *Vertigo*, n°41, Paris, Nouvelles Editions Lignes, Automne 2011, pp. 111-117.
- Marin, Louis, « Paysages extrêmes, à l'Occident », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°7, Saint-Denis, Editions Presses Universitaires de Vincennes, 1985, pp. 1-21.
- Moses, Stéphane, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », *Europe*, n°804, Paris, Editions Europe, Avril 1996, pp. 140-159.
- Rollet, Patrice, « La ligne d'ombre », *Cahiers du cinéma hors-série*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, pp. 84-87.
- Rollet, Sylvie, « Une phénoménologie du chaos », *Vertigo*, n°41, Paris, Nouvelles Editions Lignes, Automne 2011, pp. 102-107.
- Sadoul, Georges, « Dziga Vertov », *Cahiers du cinéma*, n°220, Paris, Editions de l'Etoile, mai 1970, pp. 19-27.
- Samocki, Jean-Marie, « Politique de la mélancolie », *Trafic*, n°56, Paris, Editions P.O.L, Hiver 2005, pp. 126-134.
- Tarr, Béla, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *Nunc*, n°29, Clichy, Editions de Corlevour, février 2013, pp. 13-17.
- Tesson, Charles, « Les lois de l'hospitalité. Ford et la communauté », *Cahiers du cinéma hors-série*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, pp. 71-74.
- Thoret, Jean-Baptiste, « D'où tu viendras je serai. Politiques du hors-champ chez John Ford », *Trafic*, n°56, Paris, Editions P.O.L, Hiver 2005, pp. 38-51.
- Valkola, Jarmo, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », *Théorème*, n°7, Paris, Editions Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 181-191.

- Vertov, Dziga, « Textes et manifestes », *Cahiers du cinéma*, n°220, Paris, Editions de l'Etoile, mai 1970, pp. 7-19.
- Warburg, Aby, « Mnémosyne (Introduction) », *Trafic*, n°9, Paris, Editions P.O.L, Hiver 1994, pp. 38-45.
- Wright, Lucie et de Lastens, Emeric, « Ecce homines », *Vertigo*, n°41, Paris, Nouvelles Editions Lignes, Automne 2011, pp. 88-95.

Ressources numériques

- http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse33h.html [dernière visite le 18/06/2013].