

LA TEMPORALITE CINEMATOGRAPHIQUE

**Duchêne Sylvain
ENS LOUIS LUMIERE / 2007
Directeur de mémoire : M. Alain Bergala**

Merci à :
M. Alain Bergala pour sa direction
Claire pour ses corrections

PARTIE I : LA TEMPORALITE DANS LE MODE DE PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE

CHAPITRE I : LA DIALECTIQUE DU MONTAGE

1. l'effet de réel.....p 13
2. la dialectique du montage, forme locale.....p 15
3. la dialectique fondamentale de la durée dans la production.....p 18

CHAPITRE II : LA DIALECTIQUE DU DECOUPAGE, PASSAGE AU CONCRET

1. définition du découpage, dialectique concrète de la durée
dans la production.....p 19
2. le passage à la dialectique concrète.....p 20
3. conséquences.....p 22

CHAPITRE III : TEMPORALITE ET DUREE

1. la durée.....p 25
2. la dialectique fondamentale de la durée dans
l'ensemble production + projection.....p 27
3. la dialectique de la technique, histoire du cinéma.....p 27
4. le cinéma, produit artistique conscient.....p 30
5. le temps de production.....p 32
6. termes et présupposés.....p 33

CHAPITRE IV : TEMPORALITE ET MODE DE PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE

1. le temps cinématographique, pseudo-durée, temporalité,
essence du procédé.....p 34
2. Epstein et la discontinuité.....p 37
3. définition de la temporalité cinématographique.....p 40
4. définition du mode de production de la durée.....p 40
5. élargissement à la chaîne durative.....p 42
6. définition du mode de production cinématographique.....p 43
7. conclusion.....p 46

PARTIE II : COMPOSANTES ET STRUCTURE DE LA TEMPORALITE

CHAPITRE I : LES COMPOSANTES DE LA TEMPORALITE

1. le temps de projection.....	p 49
2. le temps diégétique.....	p 51
3. le temps de la logique narrative.....	p 53
4. le temps de l'action.....	p 54
5. le temps dramatique.....	p 55
6. le temps du récit.....	p 55
7. le temps de la voix.....	p 57
8. le temps de la musique.....	p 58
9. le temps scientifique, chronos.....	p 58
10. le temps physique.....	p 59
11. le temps psychologique.....	p 60
12. le temps de la pratique sociale.....	p 61
13. le temps de la vie quotidienne.....	p 61
14. le temps social global.....	p 63

CHAPITRE II : LA STRUCTURE DE LA TEMPORALITE

1. relations temporelles	
A. Le plan d'immanence temporelle.....	p 67
B. Les limites temporelles externes.....	p 68
C. Temps subjectifs et objectifs.....	p 69
D. Temps du film et temps du spectateur.....	p 69
E. Temps primaires et secondaire.....	p 70
2. exemples de dominances	
A. Antonioni.....	p 71
B. Lynch.....	p 71
C. Hou Hsiao Hsien.....	p 72
D. Tarkovski.....	p 73
E. Moretti, Journal intime.....	p 73
F. US action et spectacularisme.....	p 74
G. Le burlesque.....	p 78
H. Cinéastes de la cadence.....	p 79
I. Classicismes et académismes.....	p 80
J. Friedkin, Police fédérale L.A.....	p 82
K. Scorsese, Les affranchis, Casino.....	p 84
L. Compte à rebours.....	p 84
M. Paradoxes temporels.....	p 85
N. Les films de guerre.....	p 86

O. Godard, One + one, Le mépris.....	p 87
P. Les Straub.....	p 88
Q. Pelechian.....	p 88
Conclusion.....	p 90

PARTIE III : ASIE, TEMPS EXTREMISTES

Introduction.....	p 96
-------------------	------

CHAPITRE I : TSUI HARK, « ON A PAS LE TEMPS ! »

1. le plan trace.....	p 98
2. décollage.....	p 99
3. un plan sans gravité.....	p 100
4. le schème à l'épreuve.....	p 101
5. une post modernité asiatique.....	p 102
6. vite, vite, vite.....	p 105
7. les temps emballés.....	p 106
8. temps lumière et « boule de temps ».....	p 108
9. conclusion.....	p 110

CHAPITRE II : TSAI MING LIANG, LE TRAVAIL SUR LA DUREE COMME DUREE AU TRAVAIL

1. le projet réaliste.....	p 113
2. flux et reflux.....	p 114
3. ...dans l'œuvre temps.....	p 115
4. le décalage temporel.....	p 116
5. réalisme temporel.....	p 116
6. l'épuisement.....	p 119
7. conclusion.....	p 120

Introduction

« *L'homme moderne devient donc de plus en plus un esprit filmique. Il a un sens nouveau du temps, cinématique et séquentiel. En d'autres termes, et dans un premier temps, nous pouvons constater que avant d'être ceci ou cela, telle ou telle histoire, un film est d'abord, dans un contexte socioculturel donné, une manière originale, différente de vivre le temps¹ ».*

C'est toute la force de la vision deleuzienne du cinéma de se tenir au plus près du procédé cinématographique tout en lui donnant une conceptualisation jusque là inégalée en terme de rigueur et d'opérabilité. Si, selon Pierre Macherey, Althusser aurait tenter de « *donner au marxisme la " métaphysique " qu'il mérite* », nous serions tentés de détourner cette formule au profit du cinéma, Deleuze ayant alors donné à ce dernier la « métaphysique » qu'il méritait, la formule acquérant du même coup une certaine ironie, Deleuze étant de ceux pour qui la mort de la philosophie n'avait aucun sens, fut-ce dans l'un de ses dépassements. Les guillemets, qui dans la citation originale faisaient fonction de mise à distance de ce mot honnis, n'ont plus lieu d'être et ce d'autant moins que Bergson, sur qui Deleuze fonde sa théorie, est très certainement l'un des derniers représentants d'une métaphysique (spiritualiste dualiste en l'occurrence) moribonde en tant que système. En saisissant qu'il ne pouvait théoriser le cinéma sans mettre le procédé au cœur de son système, et à la suite d'Epstein (débarassé des présupposés scientifiques et de toute pratique personnelle), de Bazin (débarassé de l'ontologie et de la morale) et de Tarkovski (débarassé de toute dimension religieuse) Deleuze avait saisi la nature fondamentale du cinéma comme art visuel du temps. Car c'est bien dans le procédé que prend racine la « métaphysique » du cinéma. Deleuze fut un philosophe qui, selon ses propres termes, pensait « avec » ses prédécesseurs, en *ami*, pour élaborer sa propre pensée. Même cette œuvre tardive sur le cinéma, à une époque où il admettait être arrivé au « travail de la couleur », perpétue cette approche où l'histoire de la philosophie n'est jamais dissociable de la construction de sa pensée (l'image-mouvement et l'image-temps sont aussi une réflexion sur l'évolution de la pensée). Il en va d'ailleurs de même pour Pierce dont il remanie fortement et élargie le répertoire de signes. Avec le concept d'image-mouvement et à plus forte raison avec celui d'image-temps, Deleuze mettait définitivement le temps au cœur de l'image cinématographique.

- Dans une première partie, nous allons tenter de donner une définition de la temporalité d'un film eu égard à ce que nous définirons également comme *mode*

¹ LEIRENS Jean, *Le cinéma et le temps*. Editions du Cerf, Collection 7ème Art, 1954.

de production cinématographique. En d'autres termes : comment fabrique-t-on une temporalité et quels sont les processus à l'œuvre ? Nous verrons que cette question revient en fait à poser la question suivante : quel est le *mode de production cinématographique* ? Pour cela nous partirons de cette particularité du cinéma qu'est *l'effet de réel*. Après en avoir défini la nature, nous procéderons à une intégration progressive de notions de plus en plus larges (montage, découpage et temporalité bien entendu) pour aboutir au *mode de production cinématographique*. Il s'agit donc avant tout de placer la temporalité dans le processus général de production.

- Dans une seconde partie, nous verrons de quoi est composée cette temporalité. En d'autres termes : comment fonctionne une temporalité, quels sont les divers temps et sous temporalités qui la composent et comment s'organisent-ils ? Nous excluons ici le spectateur. L'étude de sa temporalité propre et de sa rencontre avec la temporalité du film constituant un travail de phénoménologie, de psychologie, de sociologie et d'histoire qui n'est pas l'objet de notre étude.

Au cours de ces 25 dernières années, et selon que l'on considère les trois Chine dans leur singularité ou dans leur unité, le cinéma chinois s'est réveillé, révélé, exporté, dénaturé, auto-parodié, normalisé, dévoyé, radicalisé... quoiqu'il en soit, et malgré un inévitable décalage dans son appréhension en Occident, le cinéma chinois et les cinématographies asiatiques en général sont devenues incontournables. Nous pensons que le cinéma chinois, à partir des années 80, avec l'ouverture de la RPC et de Taiwan d'une part et le lancement du feu d'artifice mortuaire de Hong-Kong d'autre part (premier cinéma de l'histoire à disparaître réellement, logiquement emporté par une rétrocession synonyme de mort d'un état indépendant), a pris deux directions radicalement opposées dans l'exploration de l'image cinématographique.

L'une recouvre l'âge d'or de Hong-Kong du début des années 80 au milieu des années 90. Cette période, de part la fatale proximité d'une rétrocession, constituante fondamentale de la culture et de la réussite Hongkongaise, verra un étonnant renouvellement de l'image-mouvement dans le surdécoupage. Tsui Hark la poussera dans les derniers retranchements de sa pureté. Ayant atteint, selon Deleuze, son stade de développement dernier dans l'image mentale hitchcockienne, l'épure de l'image-mouvement semble être l'une des directions de son renouvellement.

L'autre est principalement portée par la nouvelle vague de Taiwan (mais aussi par certains cinéastes coréens, certains cinéastes du continent comme Jia Zhang Ke et des films tel que *Platform* et surtout Wang Bing auteur du monumental *A l'ouest des rails*) et propose une nouvelle approche du réalisme par le travail de la durée. L'image-temps, initiée par Ozu mais révélée par la modernité occidentale, retrouvant en Chine les conditions socio-historiques de son épanouissement par delà les décennies, se voit prolongée d'une manière singulière et sans précédent depuis l'après guerre. C'est cette approche que nous développerons *via* un cinéaste phare de ce que la critique, faute de mieux, a nommé la « deuxième nouvelle vague » : Tsai ming liang.

- Dans une troisième partie, à l'aune de ces découvertes, nous nous pencherons sur Tsai Ming Liang et Tsui Hark pour tenter de détailler leur approche respective du temps et les spécificités asiatiques qui peuvent en ressortir.

PARTIE I :

***LA TEMPORALITE DANS
LE MODE DE PRODUCTION
CINEMATOGRAPHIQUE***

La dialectique du montage

L'effet de réel

Soit la spécificité phénoménologique du cinéma : *l'effet de réel*. Sa puissance est fonction de la tension et de l'équilibre dialectique entre deux autres spécificités du cinéma : la première est de nature technique et génère cet *effet de réel* quand la seconde, nous le verrons, le contrarie.

Cette spécificité technique est la suivante : *L'illusion du mouvement à partir de prises de vues photographiques projetées à une vitesse telle qu'exploitant le phénomène de persistance rétinienne*. La nature indicielle de la prise de vue objective participe fondamentalement de cet *effet de réel* mais n'est pas spécifique au cinéma. Elle est déjà présente dans la photographie, laquelle, dépourvue de l'illusion du mouvement ne peut pas créer cet *effet de réel*. D'un point de vue technique, c'est donc la conjugaison de la nature indicielle de la prise de vue objective et de l'illusion du mouvement qui rend possible cet *effet de réel*. Au cinéma, le *ça-a-été* de la photo persiste *via* la nature indicielle de la prise de vue. Mais accolé à l'illusion du mouvement il devient un *ça-est* qui n'est rien d'autre que *l'effet de réel* (étant entendu que ce *ça-est* est impossible sans spectateur puisqu'il est un phénomène psycho-physiologique).

Cette illusion du mouvement est vécue de manière phénoménologique par la durée du plan. Sa vision est le moyen physiologique du ressenti de la durée. Si le cinéma est l'art visuel du temps, la vision est médiatrice. Elle permet d'accéder au temps *via* un vécu de la durée. La force de cet *effet de réel* est en raison directe de l'extension de la durée du plan car elle permet de se rapprocher de l'existence réelle de ce *ça-a-été* dans un *ça-est*. Plus un plan est court, plus il devient un phonème du montage, un objet symbolique perdant de sa puissance propre, donc de son *effet de réel*. Plus il dure, plus sa temporalité continue vient se caler en lieu et place de la temporalité habituelle de la vie ou plus précisément de notre *identité temporelle*². La décalcomanie temporelle devient la réalisation, *via* le vécu phénoménologique, de la décalcomanie visuelle et indicielle en photogrammes. D'où l'accentuation de cet *effet de réel*.

Plus généralement, tout film vient caler sa temporalité sur la nôtre, tel est son but. Ce qui spécifie chaque film, c'est sa temporalité et la manière qu'il a de nous happer. La télévision, à fin d'asservissement, tente de synchroniser notre temps avec le sien pour standardiser nos temporalités au moyen de rendez-vous récurrents à heures fixes,

² ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps : pour une sociologie de la réception*. L'Harmattan, Paris, 2006.

calibrés. C'est la communion. Elle a donc sa propre temporalité, celle du temps pseudo cyclique du spectacle, grand « maintenant » a-historique englobant et totalitaire. *L'emploi du temps médiatique s'oppose au cinéma - qui emploie le temps - et substitue au présent virtuel en devenir un présent perpétuel en revenir.*

Le cinéma, s'il n'est pas lui-même une arme, tente la synchronisation indispensable à l'expérience cinématographique mais laisse de la place pour l'attente de l'inattendu, il surprend. Ainsi la puissance contestatrice du cinéma, intimement liée à son statut paradoxal dans le spectacle, trouve ici une nouvelle preuve. *Créer de nouveaux temps cinématographiques, c'est résister au gen-lock du spectacle*³.

Tarkovski voyait le cinéma comme l'expérience d'un lien total au monde en réponse à la parcellisation⁴, à la spécialisation, à l'isolement individuel et à l'isolement de classe que le monde moderne a poussé dans ses derniers retranchements. Si, selon lui, les arts ont toujours eu cette fonction, la puissance de dessaisissement global du monde moderne appelait un art dont la puissance d'évocation serait à sa mesure. Nous disons : *La force d'accrétion du cinéma contre la force d'atomisation du capital.*

Ainsi le cinéma servirait à rattraper le temps perdu durant lequel la vie n'a pas servi à comprendre et vivre le monde. Rien de plus juste. Mais cette expérience cinématographique prend des formes diverses, allant parfois à l'encontre de ce besoin de compensation et de prise sur un monde qui nous échappe : le cinéma comme attrait pour les puissances du faux que le spectacle érige en vérité vampirisante du monde, le cinéma comme refuge dans le fictionnel séparé, le cinéma comme ciment national et idéologique plus ou moins dense (didactique et facteur d'intégration dans ce pays d'immigrants que sont les USA⁵, prescriptif dans les pays autoritaires). Le cinéma peut séparer autant qu'il relie puisqu'il lie le monde et les hommes en tant que divisés : la salle est ce lieu coupé du monde où des gens se réunissent pour communier dans la séparation. Si le capital vend du toc et paye en monnaie de singe, le cinéma peut mettre en scène ses pires guenons dans ce toc même.

Cet *effet de réel* ne doit pas être confondu avec *l'impression de réalité*. Cette dernière n'est liée en aucune manière à un *ça-a-été* et représente plus qu'un *ça-est*. Construction symbolique, elle excède la dimension indicielle. Elle est du côté de la reconstruction et non de la restitution. En ceci elle est plus proche de ce que nous entendrons par temporalité. Cette impression est une notion plus générale que *l'effet de réel* et n'est pas propre au cinéma. Une pièce de théâtre crée une *impression de réalité* au même titre qu'un roman. Elle suscite le « on y croit » et implique donc une grande part... de croyance. Cette croyance nécessaire à *l'impression de réalité* dépend de la qualité du spectacle et de sa réussite. En d'autres termes, comme toute croyance est un pacte, elle est fonction de l'acceptation des innombrables codes de l'expérience et du langage cinématographique.

³ « *La construction systématique de situations devant produire des sentiments inexistants auparavant, le cinéma trouverait son plus grand rôle pédagogique dans la diffusion de ces nouvelles passions* » (DEBORD Guy, *rapport sur la constructions des situations*, p 41. Mille-et-une-nuit, Paris, 2000). La création d'un temps non conforme aux standards, c'est une première étape partielle dans la création de nouvelles situations qui devront en dernier ressort être vécues de manière non séparée. Le cinéma est un pôle de résistance parmi d'autres qui devra devenir pôle de diffusion pour finalement disparaître en tant que mode d'appréhension séparé.

⁴ TARKOVSKI Andrei, *Le temps scellé*, p 97. Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

⁵ JULLIER Laurent, *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Stock, Paris, 2004.

L'effet de réel quant à lui s'impose de lui-même et appelle un « ça existe » beaucoup plus ambigu qui n'est pas étranger... à l'inquiétante étrangeté. L'image indicielle a cela de troublant qu'elle conserve une certaine vérité de la chose dont elle est la trace de par son mode de prélèvement et sa fidélité mimétique. *Elle est donc à la fois identique en ressemblance et différente en essence*. Copie mais pas simulacre, elle se tient dans une position intermédiaire entre le même et l'autre.

Une fois cette image indicielle mise en mouvement, le phénomène d'inquiétante étrangeté se reproduit *vis-à-vis* et *dans* le temps. Elle se conjugue au présent dans la projection pour produire un déjà-vu et au passé comme trace d'un *ça-a-été*. D'un point de vue perceptif, dans la réalité de son mouvement, elle se tient alors entre le connu (le passé que l'on connaît ou croit connaître) et l'inconnu du présent en devenir de l'image qui se développe (c'est-à-dire du futur). L'image cinématographique, encore plus que la photographique, a une position logiquement intenable vis-à-vis de l'espace-temps. C'est cette position dans l'écart entre identique et différent, connu et inconnu, qui lui confère cette affinité avec l'inquiétante étrangeté freudienne même si celle-ci peut sembler, à juste titre, noyée dans le foisonnement de signes de l'image cinématographique, tant pour l'analyste que pour le spectateur. Pourtant elle se tient là, dans la profonde surface de l'image, conservant sa force de trouble, de fascination et de conviction tout à la fois.

Enfin, *L'effet de réel* ne doit pas être confondu, au titre de son lien proportionnel avec la durée du plan, avec ce que Tarkovski appelait « la pression du temps », force immanente au plan qui exige une durée précise et nécessaire à son plein épanouissement. Ici le rapport n'est pas proportionnel : un plan de quatre secondes peut avoir parfaitement exprimé sa durée nécessaire. *L'effet de réel* est interne au plan, de progression purement linéaire et infinie. La pression du temps est interne au plan mais *en tant que liée avec les autres*. Elle est un attribut structural spécifique à chaque plan quand *l'effet de réel* n'a que faire du contenu ou du sens. De plus il s'agit d'une notion plus créatrice que spectatorielle. Le spectateur n'a pas à faire directement à elle. Sans aucune dimension relationnelle ou de nécessité, effet de la rencontre d'un procédé et d'un spectateur, *l'effet de réel* est psycho-physiologique, en deçà de l'impression de réalité ou de la « pression du temps » bien qu'il en soit constitutif. Il est le degré zéro de l'illusion cinématographique.

La dialectique du montage, forme locale

L'autre spécificité du cinéma est purement productive, une étape du procès, bien que conditionnée dans sa possibilité par la première (il est impossible sans une prise de vue en photogrammes) : *le montage qui est la science de la coupe*. Il s'agit donc d'une dialectique de la coupe dont la règle du montage interdit de Bazin est l'expression parfaite. Ne pas monter, voir *Crin Blanc* et l'enfant sur le même plan, c'est laisser travailler l'effet de réel. La puissance indicielle de l'image a valeur de preuve. Une seule question subsiste : quand couper ? On le voit, le montage se résout toujours de manière

temporelle et concrètement de manière spatiale. Quelque soit la motivation de la coupe, on coupe à un endroit. Il est d'ailleurs symptomatique que l'on dise « où couper » et non « quand couper » alors qu'il s'agit d'une coupe temporelle et non spatiale. C'est la preuve de la nature métrique du temps dans le procédé cinématographique.

Le montage est l'art de couper et d'agencer des blocs de durée sous la forme de plans dans un espace-temps typiquement cinématographique. En termes deleuziens, c'est le moment où une image indirecte du temps sera construite sur la base d'images-mouvement, une reconstruction du schème sensori-moteur, ou une image directe du temps sur la base d'images-temps. C'est à ce moment que le Tout prend forme et que le cinéma comme art *visuel du temps* se fait jour clairement. « *Le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme perception [c'est-à-dire une durée]* »⁶.

Comme tel le montage atténue *l'effet de réel* en organisant les images de manière symbolique. Ce qu'elles gagnent en efficace structurale vis-à-vis des autres (dans la construction d'une image indirecte du temps ou dans la mise en rapports de temps propres au plans), elles le perdent dans leur puissance propre (*l'effet de réel*). Mais ce n'est pas seulement cet *effet de réel* qui est contrarié, c'est aussi et surtout son temps propre, la « pression du temps ». Ce qui est contrarié, c'est quelque chose comme un *conatus du plan* (effet de réel + pression du temps). Un plan n'a pas d'autre but que de persister car il est inclus dans la durée générale du monde, c'est le réalisateur qui dit « coupez ». *Notre dialectique du montage se fait maintenant entre un conatus du plan et la coupe du montage.*

Mais nous allons le voir, le montage n'est qu'une étape, un moment privilégié de cristallisation. Le travail sur le temps se fait tout au long du processus. Le montage est seulement ce moment où le temps cinématographique (image indirecte du temps ou rapports entre des temps) se scelle à partir d'images-mouvement ou d'images-temps.

Comme toutes les autres, la dialectique entre la coupe et le *conatus* du plan (la persévérance dans sa durée propre), bien qu'étant celle de deux nécessités, est prise dans une structure et se voit surdéterminée par celle-ci. L'un des contraires devient alors dominant et fait tendre (et tendre seulement car pour l'instant nous excluons la résolution et donc l'aspect temporel) la dialectique vers l'antagonisme c'est-à-dire vers la disparition de l'un des contraires au profit de l'émancipation de l'autre.

Par exemple, c'est la démarche de Tarkovski qui surdétermine cette dialectique pour rendre le *conatus* dominant, ce qu'il appelle « la pression du temps ». Ainsi la dialectique tend vers l'antagonisme. Le montage devient révélation d'un montage latent dicté par le rythme et la pression temporelle de chaque plan. Mais il n'est pas pour autant une formalité puisque cette révélation de l'essence du matériau, si elle relève de l'évidence comme critère de jugement, n'en est pas une au départ : elle est cachée au mieux (si le film a été bien fait), inexistante (si des erreurs ont été commises). En somme, le montage ne remplace rien, n'est pas un palliatif ni un surplus de sens en soi ou encore un discours. Il est un assemblage et une mise en rapports des temps de chaque plan et non une construction d'ordre supérieur. Tarkovski semble faire le choix du plan contre la coupe et créer une *image-temps absolue*⁷. Il n'en est rien. Pour Tarkovski,

⁶ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, p 54. Editions de minuit, Paris, 2002.

⁷ GOVERNATORI Luca, *Andrei Tarkovski, l'art et la pensée*, p 80. L'Harmattan, Paris, 2002.

le montage reste un moment aussi important que le tournage mais leur rapport est différent : « *le montage n'est pas une unité d'ordre supérieur qui s'exercerait sur les unités-plan, et qui donnerait aux images-mouvement le temps comme qualité nouvelle* »⁸. Chaque plan doit exprimer son temps propre et alors, plan et montage peuvent « *communier tous deux dans une image-temps directe, l'un déterminant la forme ou plutôt la force du temps dans l'image, l'autre les rapports de temps ou de forces dans la succession des images* »⁹. La dimension « immanentiste » du cinéma tarkovskien (d'où jaillit la transcendance¹⁰) prend tout son sens dans ce statut du montage qui devient une opération de révélation (au sens religieux, temporel et photographique) sous contrainte physique. Car pour Tarkovski, la mesure du temps n'est pas géométrique mais physique : l'intensité de sa pression est concrétisée dans le poids de la vérité.

Notre dialectique entre la coupe du montage et le *conatus* du plan semble désormais dépassée et relever de la contradiction classique entre montage et plan alors que le cinéma moderne aurait montré la possibilité d'une communion du plan et du montage dans l'image-temps. Concrètement, il semble ne rien en être : classique ou moderne, image-mouvement ou image-temps, image indirecte du temps ou image directe du temps, le plan ne s'en retrouve pas moins dans un rapport de contradiction avec le montage : il faudra couper. Mais cette coupe n'est plus le résultat d'une contradiction car l'image-temps appelle le montage ou plutôt son montage, sa coupe propre. La contradiction se transforme en une communion révélatrice. Notre dialectique a donc bien disparu sous la forme qu'on lui connaît.

Rigoureusement, seul le film d'un seul plan rendrait la dialectique du montage réellement antagoniste, annulant la coupe et émancipant totalement le *conatus* du plan. Mais une nouvelle dialectique entre la coupe et le plan s'institue alors à l'intérieur même du plan séquence unique, du *plan film*. Le rythme est uniquement créé dans le plan par la mise en scène. *La coupe n'est pas l'apanage du seul montage, la mise en scène relève d'un art de la coupe.*

Notre dialectique subsiste donc, mais sous une nouvelle forme : s'affrontent la coupe de la mise en scène et le *conatus* non plus seulement du plan mais du « bloc de temps » que constitue la réalité. C'est ce que fait Tarkovski, il anticipe le montage au tournage. Il coupe et monte directement le réel. Par conséquent, cette dialectique du montage entre coupe et *conatus* du plan n'est jamais antagoniste et ne peut être que pondérée du côté de la coupe ou de la durée, s'opérer de manière privilégiée sur le réel même au moment du tournage ou sur les plans déjà tournés au moment du montage. C'est toute la distance qui sépare l'avant-garde russe de Tarkovski. Quel que soit le dispositif et la surdétermination qui opère, les deux contraires subsistent dans l'unité de leur opposition, formant un tout organique. L'antagonisme est impossible. Il y aura toujours de la coupe, chacune de ses formes prenant une valeur différente sans jamais faire disparaître les autres. Nous verrons au prochain chapitre quelle est la vraie raison de l'impossibilité de l'antagonisme si l'on prend la dialectique comme telle.

⁸ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, p 60. Editions de minuit, Paris, 2002.

⁹ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, p 60. Editions de minuit, Paris, 2002.

¹⁰ GOVERNATORI Luca, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, p 80. L'Harmattan, Paris, 2002.

La dialectique fondamentale de la durée dans la production

Le cinéma tarkovskien et moderne en général nous permet de voir que la dialectique fondamentale est celle entre la coupe (celle du matériau au montage, de la réalité à la mise en scène, de la fiction à l'écriture) et la persévérance de la durée (du plan déjà filmé ou du plan en train d'être filmé, c'est-à-dire de la réalité) qui par définition... dure ! Le montage est dans le plan et la coupe ne relève pas que du montage. Notre dialectique déborde le montage et se généralise.

La dialectique du montage (entre coupe et *conatus* du plan) est la forme momentanée (dans le processus de production du film) et privilégiée (dans l'histoire) d'une dialectique plus générale qui va s'évanouir dans la modernité ou plutôt révéler sa localité pour se répandre dans tout le processus. Le problème de la coupe est alors présent tout au long de la production. Seule la modernité pouvait révéler la nature de la dialectique fondamentale en montrant que le montage était dans le plan et que la coupe ne relevait pas seulement du montage, et cela depuis toujours : le cinéma « *ne pouvait en prendre conscience que dans le cours de son évolution, à la faveur d'une crise de l'image-mouvement* »¹¹. Dans la modernité et avec l'image-temps, le cinéma révèle son essence. La contradiction locale entre montage et plan est abattue et se fond dans une contradiction générale tout au long de la production : on coupe de l'écriture au montage. Rigoureusement, *la contradiction générale qui existait depuis le début cesse de se localiser au montage*. On coupe et on fait durer à chaque étape.

Historiquement, l'image-temps est un renversement du schème sensori-moteur de l'image-mouvement, autant qu'elle est l'essence de l'image cinématographique. Suzanne Hême de Lacotte, considérant l'image cinématographique comme ayant deux faces, proposait de voir l'avènement de l'image-temps comme un déplacement de l'accent de l'actuel sur le virtuel de l'image¹². Seulement, refusant la dimension chronologique de l'évolution de l'image, elle rate la dimension historique de celle-ci et recule, ne pouvant donc pas expliquer le déplacement de la pondération. Si toute image est à la fois image-temps et image-mouvement, le changement du point d'équilibre répond à des déterminations spécifiques. C'est ce qu'elle semble rater en ne mettant pas cette structure à deux faces en mouvement. Pointe ici un recul vis-à-vis de l'épineuse question de l'éventuel développement qualitatif de l'art cinématographique. Nous verrons que réside ici un malentendu entre une approche qualitative-critique et une approche organique-historique.

Mais théoriquement, ne peut-on pas plutôt dire que c'est l'image-mouvement qui est un renversement de l'image-temps et que c'est par le renversement d'un renversement que l'essence de l'image cinématographique est apparue dans toute sa force alors qu'elle était déjà présente et active depuis le début ? Et de quoi s'agit-il alors si ce n'est de l'accession du cinéma à un stade de conscience supérieur ? C'est que l'image-mouvement, encore liée aux aspirations et déterminations à l'origine du cinéma, cachait la vraie nouveauté de l'image cinématographique, étrangère à celles-ci.

¹¹ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, p 61. Editions de minuit, Paris, 2002.

¹² HEME de LACOTTE Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma*, p 98. L'Harmattan, Paris, 2001.

Dialectique du découpage

Définition du découpage, dialectique concrète de la durée dans la production

Mais pour fondamentale qu'elle soit, formulée de la sorte, cette dialectique n'est qu'une formalisation logique générale et en rien une dialectique concrète. *Elle est la forme temporelle de la dialectique du continu et du discontinu.* Nous venons de voir que cette dialectique du « quand couper » n'opère pas qu'au montage, elle est présente tout au long du processus (écriture, tournage, montage). Un concept souvent mis de côté car trop peu compris peut nous donner la solution de la réalisation de cette dialectique du « quand couper » : le découpage. En effet, le découpage n'est-il pas ce qui traverse tout le film de sa conception littéraire jusqu'à son montage en passant par le tournage ? Le terme même de découpage intègre la coupe et la durée : dé-couper, c'est découper pour réorganiser des tranches d'espace-temps. Il s'agit bien de découper pour recoller. C'est le découpage qui va donner sa dynamique, son organicité et sa concrétude à cette dialectique abstraite entre la coupe et la Durée.

« Découpage et montage sont les 2 aspects complémentaires d'une seule et même chose. L'un est intention, l'autre application mais l'un ne va pas sans l'autre »¹³. Eu égard à l'absence d'opposition et à l'interpénétration entre ces deux notions, cette déclaration de Jean Mitry est exacte. Au titre de leur relation précise comme intention et application elle ne l'est pas. Pourquoi ?

Projet matérialisé en tout ou partie dans un document de travail, le découpage-projet, le découpage comme processus va progressivement se réaliser comme tel dans une infinité de mouvements dialectiques avec des déterminations externes d'une part (contraintes et questionnement de toutes sortes émanant du réalisateur, de la production, du réel en général) et avec lui-même comme découpage-devenir matérialisé sous la forme de rushes. Il aboutira à un découpage comme œuvre où plutôt à une œuvre comme découpage, émancipation du découpage-devenir et évanouissement du découpage-projet, par la résolution arbitraire de cette triangulation dialectique antagoniste. Rigoureusement, le montage n'est donc pas une application mais la poursuite, sous une forme nouvelle, de la dialectique du découpage. Le lien productif intention-application, s'il suppose la succession et le lien, n'en reste pas moins trop mécanique, unidirectionnel et hiérarchique. Moins qu'une création mais plus qu'une application, ni subordonné ni subordonnant (la fin toute puissante, téléologique, présente

¹³ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p 187. Editions du Cerf, Paris, 2001.

dans l'intention), le montage est une poursuite. Quand Mitry déclare, quelques lignes plus loin que « la dialectique du montage existe intentionnellement dans le découpage¹⁴ » et qu'il faut entendre montage comme principes du montage, il est beaucoup plus proche de la vérité. Car ce n'est pas un résultat qui est présent en intention, mais un processus aux formes successives se résolvant dans la dialectique du montage.

Le passage à la dialectique concrète

Tout d'abord, dialectique concrète ne fait pas référence à un processus figé dans une occurrence et un contenu précis (ici un film particulier) mais tout simplement au fait que les termes qui entrent en jeu dans cette dialectique ne sont pas des concepts théoriques. Coupe et Durée en sont quand découpage-projet et découpage-devenir, quoique formulés de manière conceptuelle, sont des objets concrets : les rushes et une liasse de feuilles contenant la nature de chaque plan. Enfin, les contraintes et questionnements se traduisent par des faits. C'est la première opération : se fonder sur des objets réels.

Nous avons parlé d'une résolution arbitraire. Lequel ? Celui du réalisateur décrétant son film comme achevé. Intervient ici encore notre dialectique de la coupe et de la durée. Le tournage, et à plus forte raison le montage, sont des processus pouvant perdurer sans fin. C'est le réalisateur qui décrète que la 4^e ou la 10^e prise est la bonne ou que le montage est terminé. C'est à ce stade que le réalisateur, et tout artiste en général se fait réellement demiurge : quand il décide qu'une œuvre est achevée. Il stoppe alors un processus dont il était bien sûr un acteur principal mais qu'il ne maîtrisait pas totalement. C'est l'intervention d'un *critère subjectif décisif*. L'artiste n'est le maître *absolu* de sa création qu'en cela qu'il peut décréter l'œuvre achevée ou non, privilège instantané puisque cette œuvre lui échappe alors pour mener sa vie propre dans la rencontre avec le public. Avant, il est lui-même déterminé pendant le processus créatif. Bien entendu, le cinéma plus que tout autre art vient brouiller la toute puissance de ce critère subjectif tant les critères objectifs acquièrent une prédominance en raison directe des déterminations budgétaires, temporelles, climatiques...

Cet arbitraire du réalisateur et les contraintes de toutes sortes qui viennent le perturber vont maintenant nous permettre de franchir les deux étapes suivantes. Comment ? Parce que c'est cet arbitraire et ces contraintes qui vont surdéterminer cette dialectique encore abstraite de la coupe et de la durée. Cette surdétermination a deux conséquences qui n'en forment qu'une en réalité. Nous avons vu au chapitre précédent que la démarche du réalisateur rend la coupe ou la durée dominante et faisait tendre la dialectique vers l'antagonisme. Mais il s'agissait d'une tendance, c'est-à-dire que la dialectique continuait de se reproduire quoique sur des bases changeantes (les rushes

¹⁴ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p 187. Editions du Cerf, Paris, 2001.

s'accumulent, les contraintes évoluent). Elle était donc non antagoniste eu égard à sa structure d'ensemble : les contraires se tolèrent dans l'unité de leur opposition. Maintenant est venu le temps de la résolution. A ce stade c'est précisément cet arbitraire et ces contraintes qui vont rendre possible cette résolution en rendant cette dialectique antagoniste, en la poussant à émanciper un contraire au détriment de l'autre ainsi évanoui. Car en fin de compte, rendre une dialectique antagoniste, c'est la rétablir dans son historicité, dans le temps. Ainsi notre dialectique est-elle non antagoniste quant à sa structure (elle se reproduit sans exploser) mais antagoniste quant à son développement (les contraires sont en permanence changés qualitativement pour aboutir finalement à l'émancipation d'un des deux contraires). Mais dans son essence nous la considérons comme antagoniste puisqu'elle se résout de manière exclusive pour l'un des termes et que son moteur reste la succession temporelle entre un découpage-projet et un découpage-devenir où le premier produit le second pour être progressivement remplacé.

En effet, la formalisation dialectique logique entre coupe et Durée est sans fin et donc non antagoniste. Si elle représente une opération indispensable de la pensée (la pensée gnoséologique des catégories), le film réel n'est pas pensable si on la prend ainsi. Or, tout film se termine et voit donc s'évanouir le *découpage-projet* et s'émanciper le *découpage-devenir*. L'un des contraires disparaît tandis que l'autre persiste quoique sous une autre forme. La dialectique est alors antagoniste. La formalisation logique doit donc être conçue comme une étape, sinon la fin du film est impensable et par là le film réel aussi. Ne pas en rester à la formalisation logique abstraite qui tourne en rond dans l'ahistoricité d'un temps cyclique, c'est tout simplement revenir au réel, à la logique concrète, c'est-à-dire utiliser une dialectique matérialiste et non pas idéaliste. L'antagonisme comme catégorie est précisément tout ce qui sépare ces deux dialectiques puisqu'il introduit le temps déroulé et irréversible, la rupture, la discontinuité et donc l'Histoire. C'est là l'erreur fondamentale de la dialectique hégélienne qui, plaçant et isolant la dialectique dans l'esprit comme dialectique de l'esprit, peut la rendre autonome en faisant l'économie de la structure et des contraintes du réel considérées comme inessentiels. Dès lors, une fois projetée dans la réalité par la spéculation, la dialectique toute puissante semble se mouvoir d'elle-même et le monde avec elle, subordonné qu'il est à la dialectique de l'Idée. C'est la deuxième opération : intégrer l'antagonisme et donc l'Histoire. Toute dialectique concrète est périssable et relève donc de l'antagonisme quant à son développement et à son contenu.

Mais ce n'est pas tout. Si cette dialectique est surdéterminée, c'est qu'elle est prise dans un complexe, une structure. Une dialectique concrète ne se développe que prise dans une structure où les autres dialectiques réagissent sur elle. Une dialectique concrète ne se meut pas toute seule. Le mouvement d'une dialectique n'est pas seulement en elle-même mais dans son rapport avec les autres. Il n'est de dialectique matérielle que structurale. Hors de toute structure, même si elle porte sur des objets réels, la dialectique tourne en rond puisque les deux contraires sont de forces égales et constantes. Les résolutions et les dépassements procèdent alors de sauts arbitraires, de constructions spirituelles et théologiques en dernier ressort. C'est ce que fait Hegel. Dépourvu des catégories d'antagonisme, de structure et d'inégalité, l'histoire n'est pas pensable dans son développement réel, laissant la place aux échafaudages métaphysiques et téléologiques. C'est la troisième opération : la dialectique doit être prise dans une structure où sa place devra être déterminée à chaque instant.

Par conséquent, dans le cas qui est le nôtre, c'est l'arbitraire du réalisateur comme facteur subjectif (dans sa démarche d'abord puis dans son acte final de résolution) et les déterminations externes comme facteurs objectifs qui vont surdéterminer cette dialectique de la Durée, la faire tendre vers l'antagonisme, jusqu'à sa résolution c'est-à-dire jusqu'à l'accomplissement de cet antagonisme où le découpage-projet disparaît pour laisser s'émanciper le découpage-devenir dans une œuvre comme découpage. Notre dialectique est donc bien matérialiste et concrète : elle porte sur des objets réels (rushes, documents, budget...), intègre l'antagonisme et donc le temps (la fin du film est pensée) et se voit prise dans une structure qui la surdétermine c'est à dire dans une totalité articulée (réalisateur et contraintes externes). En d'autres termes, si la dialectique du découpage relève logiquement de la dialectique de la coupe et de la durée, elle n'en reste pas moins distincte dans sa réalité car la dialectique de la durée et de la coupe n'existe pas hors de la pensée. Ainsi le découpage peut être défini comme dialectique concrète productive de la durée.

Conséquences

Ainsi, chaque moment de la production est un moment du découpage. Le scénario est un début de découpage au niveau des séquences et de l'architecture générale. A ce stade, le film est un texte, c'est-à-dire un récit. Mais la spécificité du récit au cinéma est que ce dernier est une conséquence de la monstration de l'action. « *Le roman est un récit qui s'organise en monde, le film est monde qui s'organise en récit* »¹⁵. Par conséquent, le scénario est une forme contradictoire du film où la monstration est conditionnée par un récit littéraire. Eu égard au rapport entre récit et monstration (et à la durée comme nous le verrons dans le prochain chapitre), *le découpage débute donc par une négation, celle du film comme monstration visuelle d'une action*. Ensuite, à partir du découpage-projet, c'est la phase de négation de la négation qui débute : la mise en image va subordonner le récit à la monstration de l'action. Elle se termine à la fin du montage.

Mais surtout, le montage n'est plus isolé du tournage, il est la poursuite de cette dialectique quoique simplifiée car débarrassée des déterminations extérieures, ne restant que le *découpage-projet* et le *découpage-devenir*. Moment de face à face où la dialectique entre dans sa seconde phase antagoniste, c'est-à-dire que le *découpage-devenir* devient dominant (on ne tourne plus) et va s'émanciper dans le *découpage comme œuvre* et faire disparaître le *découpage-projet*. Le rapport de forces s'inverse et le *découpage-devenir* (film déjà monté) est dominant et va concrètement faire disparaître le *découpage-projet* à chaque nouveau raccord car ce dernier est scellé une bonne fois pour toute. Peu importe que l'on monte selon le projet ou pas, la matière est devenue irréductible, on ne peut pas la contrarier, elle a le dernier mot, on ne refait pas

¹⁵ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p 450. Editions du Cerf, Paris, 2001.

de prise différente. Avant, la dialectique est non seulement double (*découpage-projet* avec les déterminations et *découpage-projet* avec le *découpage-devenir*) mais dans la première phase du rapport de force antagoniste, c'est-à-dire que le *découpage-projet* préexistant au *découpage-devenir* et matrice de sa création (décalage temporel propre à la contradiction antagoniste où le nouveau terme engendré est d'abord en retard) est encore dominant et dicte sa loi bien qu'il perde de sa force au fur et à mesure que les rushes s'accumulent.

Ainsi, à un autre niveau, le film se dresse petit à petit face au réalisateur, acquerrant une force contraignante de plus en plus importante. Mais il ne s'agit en aucun cas d'aliénation puisque le réalisateur a toujours la maîtrise de son objet. Il s'agit tout simplement de l'objectivation incontournable du travail humain aboutissant à l'émancipation du produit vis-à-vis de son producteur, mouvement dans lequel chacun existera à l'autre. « *Le processus de création d'une œuvre est une lutte avec le matériau, pour le maîtriser et l'amener à la pleine réalisation de l'idée qui animait l'artiste* »¹⁶. Ici, Tarkovski tend à voir le matériau comme un ennemi qu'il faut faire ployer dans un rapport unilatéral de formalisation à partir d'une idée. Peut-être pourrions-nous insister sur l'aspect positif et fécond de cette butée contre la matière dans l'échange qui se met en place avec elle dans un rapport bilatéral dialectique. Car la matière a sa propre force, accentuant sa pression à mesure que le film se réalise, rétroagissant sur l'idée de départ.

La théorie vertovienne proposait de considérer tout le processus comme montage. Cette vision est-elle incompatible avec notre processus de découpage tel que décrit ci-dessus ? Ainsi, chez Vertov, le montage intervenait pendant et après l'observation du monde, pendant le tournage, et aux trois stades du montage (bout à bout, le « coup d'œil », le montage définitif)¹⁷. Il était alors « organisation du monde visible ». A la lumière de cette définition, on peut considérer cette généralisation du montage comme une forme particulière, propre à cet exercice très particulier de la pratique cinématographique qu'est le ciné-œil, de la dialectique concrète du découpage. *Chaque cinéaste organise le découpage selon sa pratique, c'est-à-dire en donnant plus ou moins d'importance à chacun des stades pour créer un processus à dominante*. La prépondérance du montage dans l'avant-garde russe ou de l'écriture dans un certain cinéma hollywoodien ne remet pas en cause cette dialectique du découpage. Tous les stades restent présents dans leur succession jusqu'à la résolution. Seulement, leur mise en œuvre individuelle ainsi que leurs rapports vont changer.

Nous verrons dans la seconde partie comment des choix de cette sorte influencent la temporalité du film. Faire le choix de la toute puissance du montage ou du scénario, c'est ouvrir et fermer des portes, donner à la temporalité du film une structure d'un certain type avec une ou plusieurs dominantes.

Compris de la sorte, le découpage cesse d'être ce concept insaisissable qui semble partout et nulle part. Si Burch a raison de noter que le terme découpage est absent dans

¹⁶ TARKOVSKI Andrei, *Le temps scellé*, p 110. Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

¹⁷ VERTOV Dziga, *Instructions provisoires aux cercles « ciné-œil »*, in *Vertov, articles, journaux, projets*, p 102-103. Cahiers du cinéma, Paris, 1972.

le vocabulaire américain¹⁸, ce qui a selon lui pour conséquence une absence d'invention dans ce domaine à son époque (fâcheuse inversion idéaliste linguistique qui consiste à croire que l'absence de mot crée une absence de pratique), il serait bon de noter que les différentes acceptions du terme découpage en français sont peut être le résultat d'un impensé global.

Vu comme réalisation de la dialectique du « quand couper », le découpage n'est plus divisé entre son acception comme document de travail et comme résultat final. Il est ce par quoi se construit et se soutient concrètement la temporalité. Le découpage est le nom du procès de production d'un film et qui consiste à découper la Durée générale du monde de manière de plus en plus précise en vue d'une articulation des blocs que ces coupes ont définis.

¹⁸ BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, p 21. Folio essais, Paris, 1986.

Temporalité et durée

Nous avons donc la dialectique générale de la production et sa forme concrète. Voyons comment la temporalité prend sa place. Ce terme étant entendu pour l'instant comme le temps cinématographique, comme l'organisation et le vécu recherché du temps propre à un film. Il est entendu que ce vécu dépendra d'une autre temporalité, celle du spectateur. L'expérience cinématographique est une rencontre. La matière de la temporalité est unique : la Durée (d'un plan, d'un fondu, d'une réplique, d'un mouvement, d'une séquence, du film...).

La Durée

La Durée est ce par quoi nous vivons le Temps car elle est sa réalisation dans l'Espace par la différenciation (le Mouvement). La Durée est ce qui change et n'est pas identique à soi et permet donc un ressenti différentiel du Temps, le seul possible au demeurant. Le ressenti du Temps n'est qu'affaire de contraction et de dilatation selon un rythme propre.

Selon Deleuze pensant avec Bergson, la Durée est le Tout comme Ouvert qui change en permanence par le Mouvement, celui-ci étant une coupe mobile de la Durée qui traverse les objets et les ensembles clos. Ce Tout n'est donc ni donné ni donnable. Le Temps n'est pas appréhendable ni vivable en soi. « Le temps, c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement [la Durée] »¹⁹. Contenant ultime, forme sans forme, la Durée est son contenu premier, contenu dans lequel nous baignons.

Mais la Durée, pas plus que le Temps, n'est appréhendable et manipulable en soi car elle est une catégorie du vécu. Pour cela, seul ce par quoi elle s'accomplit concrètement comme telle sur des objets et des ensembles est mesurable, observable, utilisable : le mouvement. Le Mouvement est le fil du Tout, ce par quoi il change concrètement, ce par quoi se reconfigurent les ensembles spatiaux. Il traverse l'Espace pour le faire muter.

La rationalisation de la Durée, elle-même vécu du Temps, ne peut donc passer que par le Mouvement, c'est-à-dire par un espace en constante reconfiguration (des ensembles). « On observe donc qu'en dépit de la priorité logique du temps sur l'espace,

¹⁹ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, p 28. Editions de minuit, Paris, 2002.

*les schèmes du temps doivent ou bien procéder idéalement et ne pas se laisser figurer, ou bien se laisser traduire par une représentation figurée [dans un espace] qui présuppose l'intuition de l'autre sens »²⁰. En d'autres termes, le Temps ne peut se figurer qu'en étant présupposé et donc ne jamais être visible en soi. Le Temps a donc besoin de l'Espace pour être représenté, sinon il n'est qu'une intuition *a priori*. Par conséquent, agir sur la Durée pour créer un vécu spécifique du Temps (ce qui est l'activité du cinéma) sous-entend d'utiliser l'espace comme concrétude. Ainsi le point le plus important de tous : dans l'optique d'une action sur le monde, ce n'est plus le Temps mais l'Espace (entendu comme repère et matérialité, englobant tous les procédés visuels, narratifs, actoriels...) qui est premier et irréductible, renversement de la logique et de la pensée. C'est ainsi que le cinéma est art visuel du temps. Il travaille sur le temps mais par l'image (2 dimensions) prélevée de la réalité (3 dimensions) avec des procédés temporels ou non.*

Si toute rationalisation de la Durée passe par le Mouvement, une conséquence fondamentale se fait jour : *la Durée ne peut être appréhendée rationnellement que par sa propre négation* car cette mesure de la Durée via le mouvement présuppose un découpage uniforme du temps en unités ponctuelles ce qui transforme la Durée en une succession d'instants équivalents. La Durée n'est plus composée d'instants tous hétérogènes entre eux. Elle perd sa majuscule. « *La raison ne comprend le mouvement qu'en le dérivant de coupes immobiles : c'est donc un mouvement et un temps abstraits qui résultent de celle-ci, et qui ne sont que des projections de la spatialité »²¹. C'est la relation « coupe immobile + temps abstrait » propre à la science moderne. Ainsi le *chronos*, temps de référence inhumain dans sa linéarité et son abstraction dans un passage du qualitatif au quantitatif.*

Mais ce temps scientifique est la référence de toute la société moderne technique puisqu'il est le fond de sa production (et le fond seulement car la production capitaliste a son temps propre, celui de la rotation du capital). Lukacs exprime clairement ce rabattement du temps sur l'espace comme condition et conséquence de la production machiniste rationnelle qui décompose le procès de travail en opérations indépendantes et calculées : « *elle ramène l'espace et le temps à un même dénominateur, elle ramène le temps au niveau de l'espace [...] Le temps perd ainsi son caractère qualitatif, changeant, fluide : il se fige en un continuum exactement délimité, quantitativement mesurable, rempli de « choses » quantitativement mesurables (les « travaux accomplis » par la travailleur, réifiés, mécaniquement objectivés, séparés avec précision de l'ensemble de la personnalité humaine) : en un espace²² ».*

Comme métrique du Temps, le cinéma est donc le seul art réellement moderne, c'est-à-dire produit de la modernité, de la dialectique entre sa pensée et sa technique en général et de son temps en particulier. Le temps scientifique, devenu le *fond conditionnel* de la production moderne, sera logiquement celui du cinéma (son fond conditionnel seulement).

²⁰ MENIL Alain, *L'écran du temps*, p 15. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1991.

²¹ MENIL Alain, *L'écran du temps*, p 10. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1991.

²² LUKACS Georg, *Histoire et conscience de classe*, p117. Editions de minuit, Paris, 2004.

La dialectique fondamentale de la durée dans l'ensemble production + projection.

Après avoir défini la dialectique qui était à l'œuvre dans la production avec sa forme concrète qu'est le découpage, élargissons à l'ensemble production + projection.

Au cinéma et dans la perspective d'une action sur la durée, c'est-à-dire de la création d'une temporalité, la mesure et la quantification scientifique sont incontournables quoique niant l'essence de leur objet. La dialectique de la Durée au cinéma (considéré comme production et projection), qui lui est inhérente jusque dans son procédé même qui consiste en une métrique du temps fondamentalement scientifique et moderne, serait la suivante : nier la Durée par une illusion de mouvement à partir de coupes immobiles pour la manipuler et la redonner ensuite au spectateur en expérience. La nature incontestablement artistique du cinéma tient dans cette dialectique puisqu'elle permet la résolution de la spatialisation et de l'inhumanité du temps scientifique. Le cinéma, c'est le temps scientifique dépassé et humanisé dans un art technique.

Apparaît ici l'affinité déjà remarquée par Epstein puis par Deleuze (qui en fait le cœur de ses écrits cinématographiques) entre le cinéma et la pensée. En effet, la pensée doit transiter par les concepts abstraits et figés de l'entendement (qui dénature les choses dont ils sont extraits) avant de pouvoir opérer un retour au réel. La dialectique de la durée cinématographique est une parfaite illustration de la dialectique de la raison contrainte de passer par un moment de négation de son objet avant de pouvoir l'appréhender dans sa réalité. Prisonnier de la « mauvaise abstraction » (celle des images mentales qu'il tient pour la réalité, et aboutir à un solipsisme, alors qu'elles ne sont que des concepts transitoires de l'entendement), Bergson était donc incapable, en deçà de l'immaturité du cinéma qui rendait difficile la découverte de sa portée, de concevoir qu'un procédé puisse aboutir à la création d'une durée en la niant. Il en va alors du procédé comme de l'homme, l'un et l'autre ne sont pas appréhendés dans leur fonctionnement.

On voit également en quoi le découpage est la concrétisation de cette dialectique au niveau de la production seulement, c'est-à-dire de la construction de la temporalité (avant la projection). *Le découpage est l'ensemble des opérations prenant place pendant la négation de la durée c'est-à-dire pendant la production, il en est la négation concrète.*

La dialectique de la technique, histoire du cinéma.

L'objet du cinéma est donc la durée, la réalisation de l'espace-temps en permanente différenciation, pure hétérogénéité à soi même. Dans le cadre du procès, elle est l'objet de la captation, sa matière première. Elle se tient en tant que telle aux deux extrémités du cinéma mais se voit niée en son milieu, dans le procès de production, au niveau du scénario et du *découpage-projet* car elle est abstraitement interrompue, au tournage car elle est concrètement interrompue, au montage car elle est reconstituée. *Le*

cinéma est donc bien, avec la photographie, le seul art réellement technique, en cela que seule la technique pouvait rendre son objet usinable (on peut chanter, peindre et écrire avec ses doigts, jouer sans scène ni costumes).

Avant, il ne pouvait être que fantasmé comme illusion du mouvement. Le cinéma n'est donc pas simplement une création idéaliste réalisée par une technique arrivée à maturité. La technique l'a réalisé sous une forme qui n'était pas celle escomptée. Personne n'avait imaginé le montage alors qu'il s'agit pourtant d'une spécificité incroyablement novatrice du cinéma et cela pour la bonne raison qu'il n'était pas pensable avant l'arrivée de la technique adéquate. Et le fait que la prise de vue en unités discrètes soit la seule possible (le monde est continu et toute perception ou captation ne peut être que prélèvement, échantillonnage) n'y change rien. Au contraire, c'est la preuve que la technique, sous la contrainte des lois de la physique, *a une part d'irréductibilité qui va la rendre très influente.*

Ce n'est qu'une fois la technique au point que le cinéma est advenu en tant que tel, avant il était le fantasme ancestral de restitution du mouvement par la coupe immobile, ou le rêve moderne de l'art total, ce qui n'a rien à voir. Le cinéma n'est pas l'idée du cinéma. Bazin croit que le cinéma est identique à la décomposition du mouvement. Ainsi peut-il dire que le cinéma a été inventé avant la mise au point de la griffe et du support souple, et dans un accent romantique proche d'une robinsonnade scientifique, que Marey et Muybridge avaient déjà réalisé le cinéma. Mais il n'en est rien. *Le cinéma n'a pas été réalisé, il est advenu sous contraintes.*

Le cinéma, c'est la décomposition du mouvement avec un procédé précis qui lui permet d'exister autrement que comme un gadget ou un instrument scientifique. Comment faire un film avec des plaques de verres ? Comment le monter, le diffuser ? Le cinéma n'est donc pas l'idée du cinéma, pas plus que le prototype du cinéma (approche faussement matérialiste et non dialectique en cela que l'idée est encore maîtresse et que le procédé n'a pas son importance propre). *Historiquement, le cinéma est avant tout une idée scellée dans un procédé adéquat à son épanouissement selon les attentes d'un contexte socio économique donné, procédé en grande partie déterminé par la technique elle-même. La technique fait le cinéma aux côtés d'un fantasme ancien et d'attentes socio-économiques.*

Il deviendra très rapidement une industrie mondiale (bien que son volume de production fût limité) et plus tardivement un art (prenant toutes les formes esthétiques et théoriques).

Ce n'est ni une date arbitraire ni l'expression d'un quelconque chauvinisme technologique teinté d'aigreur vis-à-vis d'une hégémonie primitive du cinéma français que celle de la première projection Lumière pour officialiser l'acte de naissance du cinématographe. C'est ce jour que le cinéma est né comme tel (jusque dans le brevet, ses ancêtres ne portaient pas le nom de cinématographe), c'est-à-dire sous cette forme qui lui a permis de devenir ce qu'il est aujourd'hui. Les hommes n'ont pas créé des avions pour réaliser le mythe d'Icare mais pour se déplacer plus rapidement et plus loin. Et si le cinéma, comme l'aviation, fut au tout début le fait de chercheurs isolés qui n'étaient pas tous des hommes d'affaire et encore moins des artistes, cette impulsion et cette mise au point ne sont pas à proprement parlé l'aviation et le cinéma et ne furent possibles que grâce à une technologie arrivée à un certain degré de maturité et qui possède sa propre puissance de contrainte. Si le cinéma est né le 28 décembre 1895

c'est parce son procédé était au point et qu'il était porté par une ambition économique, celle des frères Lumière.

La formule bazinienne à l'encontre de Sadoul²³, quoique teintée d'une possible provocation, est mythologique et dénuée de dialectique. Si l'imagination de l'homme a certes formalisé depuis longtemps l'idée du cinéma comme illusion du mouvement et surtout comme figuration de la pensée (Epstein sera l'un des premiers à le comprendre dans *Passé et futur actuel*), si sa vision comme art total est apparue peu avant sa concrétisation, si l'impulsion est fantasmagorique, ce sont la technique et l'idéologie technocratique qui lui sont liées²⁴ qui l'ont réalisée comme telle avec ses contraintes propres. Celles-ci ont ouvert mécaniquement la possibilité du montage et ont imposé le noir et blanc, tellement déterminant dans l'esthétique du cinéma et dans l'appréhension du monde qui en découle. Que l'on pense à l'effet saisissant des images en couleurs de la 2^e guerre mondiale, véritable remise en cause du modernisme dont la monochromie fut le support dans une vision sinistre et dépréciative du passé. Et que dire du mutisme, lui aussi fondamental dans la construction du langage cinématographique dans un long moment d'amputation aussi dialectique que fécond, parfaitement organique, allant à l'encontre du phantasme du cinéma comme art total. L'histoire du cinéma, comme toute chose, n'est pas la réalisation d'idées, d'envies, de vues, de projets mais le processus de développement d'un objet où se rencontrent ces volontés et des déterminations du réel. De plus, ces aspirations sont typiques d'une époque et des possibilités offertes par la technique... on ne se propose de faire que ce qui est possible. *La technique donne des idées.*

L'expressionnisme n'est rien sans le noir et blanc et le slapstick sans le mutisme. Le montage, le noir et blanc et le mutisme, comme purs résultats du développement de la technique et de l'économie contraignante, n'étaient ni prévisibles ni nécessaires et ont participé au développement du cinéma comme base déterminante à un degré très élevé. Les hommes ne rêvent pas en noir et blanc et les ailes d'Icare n'étaient pas en kevlar.

La technique, c'est-à-dire une partie des forces productives, est déterminante en dernier ressort et définit le moment où une idée plus ou moins vague et plus ou moins ancienne peut se *concrétiser sous une forme en grande partie influencée par cette technique elle-même dans ses caractéristiques comme dans sa réussite*. La technique fixe le « quand » et le « comment » dans leur possibilité et donc une grande partie du « quoi » (ici le cinéma). La technique est donc *fondamentale* en cela qu'elle définit les possibilités. Les attentes et intérêts de toute sorte sont *décisifs* en cela qu'ils seront le moteur de la réalisation des possibilités dans une forme, dans une ampleur et dans un but donné. Le cinéma, comme n'importe quelle pratique sociale, est le résultat d'une dialectique entre le fondamental et le décisif, entre les forces productives et les rapports de productions à une échelle, la base économique et les superstructures à une autre échelle.

Dès lors, se focaliser sur la technique procédurale revient à pousser dans le hors champ tout le reste des forces productives. Pas de cinéma sans des moyens de communication rapides, une industrie chimique et mécanique à même de produire le film et le matériel à grande échelle, une recherche performante permettant l'innovation et le

²³ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p 19. Editions du Cerf, Paris, 2005.

²⁴ « *Il n'est pas déraisonnable de lier les débuts du cinéma, et de sa codification progressive en langage, à la recherche de productivité de l'individu, de son corps, à sa décomposition quantifiable pour son emploi dans l'ère industrielle qui commençait alors à orienter la civilisation occidentale – puis mondiale – pour longtemps.* » (COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique*, p 22. L'Harmattan, Paris, 2004).

perfectionnement, une division du travail élevée au sein de la production et à l'extérieur (distribution, exploitation, location...), un système financier de grande ampleur, une population regroupée dans les villes et sensibilisée à la photographie, une industrie photographique déjà développée en particulier dans la technologie des films. Sans elles, la découverte du procédé eut été insuffisante et le cinéma aurait dû attendre son heure. Il serait resté une curiosité et ne serait devenu ni une industrie ni un art. *Le cinéma comme art et industrie est à la croisée des déterminations techniques d'une part (qui sont plus que des conditions de possibilité) et des attentes esthétiques, spirituelles, politiques, économiques et sociales plus ou moins anciennes d'autre part (en partie déterminées par la technique).*

La technique, c'est une partie de la Matière Organisée dialectisée avec l'Organisation Matérialisée, la société à une échelle, le monde scientifique et le monde du cinéma à une autre. Le tout produisant l'histoire du cinéma. La dialectique O.M-M.O s'exemplifie avec clarté dans le cinéma. « *La tradition cinéophile, pour faire image, c'est l'addition du ciné-club et du celluloïd, ou encore de formes d'organisation nées à la confluence du catholicisme et du progressisme (la revue, le club, le festival, la critique, etc.) et d'une technique de représentation à caractère évolutif (les appareils de projection et de prise de vues, la bande son, le grand écran, etc.)*»²⁵.

Le cinéma, produit artistique conscient.

Tous les arts peuvent d'une manière ou d'une autre être subsumés au capital : la musique en des termes identiques au cinéma (tout au long de la chaîne), la littérature par la commercialisation *via* la maison d'édition (circulation et distribution), les arts plastiques par la spéculation (distribution). *Ce qui est décisif c'est que seul le cinéma n'aurait jamais pu l'être avant le mode de production capitaliste. La production cinématographique nécessite un certain niveau des forces productives (technique, organisationnel, économique, financier...) qui ne fut atteint que dans le mode de production capitaliste. En d'autres termes, le cinéma serait le seul art directement subsumé de manière réelle au capital car son mode de production est capitaliste par essence. Il n'est pas passé par la subsomption formelle à laquelle certains arts se sont arrêtés (les arts plastiques) tandis que d'autres développaient des formes hybrides (littérature et musique).*

En tant qu'objet divisé entre valeur d'usage et valeur d'échange au moment de l'échange, c'est-à-dire en tant que catégorie économique recouvrant des rapports sociaux, toutes les œuvres d'art sont potentiellement des marchandises au même titre que n'importe quel objet concret ou abstrait. *Mais seul le cinéma, en l'état actuel du monde, ne peut être produit qu'en tant que marchandise c'est-à-dire de manière capitaliste. Les autres œuvres d'art peuvent être produites autrement car elles ne sont pas le produit du capitalisme. Si tout peut être marchandise, tout n'est pas produit de manière capitaliste c'est-à-dire comme ayant pour forme unique et universelle la marchandise. C'est dans le*

²⁵ DEBRAY Régis, *Transmettre*, p 30. Odile Jacob, Paris, 1997.

dépassement du capitalisme seulement que le cinéma quittera son statut essentiellement marchand.

Par la nature et le statut spécifique de son support reproductible, le cinéma en finit une bonne fois pour toute avec l'éternité de l'œuvre d'art unique et le cortège de valeurs qui la suit, traînée signifiante. L'Original, souverain de cette cour, est déposé ; le musée, son palais, mute en une institution ambiguë : la cinémathèque. Un négatif ne vaut rien en lui-même, ne pouvant se réaliser que par un processus de copie-révélation-dégradation. L'Original devient l'original et n'a pas d'autre importance que fonctionnelle. L'original cinématographique n'est pas cette fin en soi mais une étape dans un processus (comme la pièce de théâtre ou la partition) aboutissant à une copie argentique ou digitale. Il n'est plus ce qui se montre avec arrogance mais au contraire ce qui n'est jamais vu ni visible. *La prototypée n'étant pas l'unicité, tout culte est évincé.* Le support est enfin ce qu'il est, ni plus ni moins, et sa vulgarité est la condition de l'émancipation du cinéma vis-à-vis de l'Œuvre d'Art. Le numérique verra l'accomplissement de cette émancipation, jamais le support n'ayant atteint une telle fluidité inséparable de sa dévalorisation matérielle. Une copie ou un négatif n'a pas d'autre valeur que celle de sa production. Sa valeur d'échange n'est pas gonflée par sa valeur d'usage supposée. On ne spéculer pas sur le cinéma, on le produit... c'est pire ! La photo, créant une artificielle pénurie de tirages, a réussi à s'intégrer au marché de l'art depuis 10 ou 15 ans. Le cinéma, quand il veut gagner de l'argent, fait tout l'inverse : il inonde les salles, diluant d'autant sa valeur artistique matérielle.

Réflexif, le cinéma est né conscient de lui-même et de sa position bien que celle-ci ait évolué. Si les régimes d'images télévisuelles, vidéo-ludiques, informatiques et téléphoniques forcent le cinéma aujourd'hui plus que jamais à savoir ce qu'il est et où il va, si la modernité lui révéla sa vérité *d'image-temps*, élevant sa conscience d'un cran (cf I.3), ce dernier a toujours su, ne serait-ce qu'en tant qu'industrie intégrée, ce qu'il était, qui et à quoi il servait. Si les studios déménagèrent successivement de la côte Est pour Los Angeles, puis au sein même de la cité des anges, franchirent les collines de Santa Monica, désertant Hollywood pour investir le sud de la vallée de San Fernando, ce n'est pas seulement pour la clémence du temps mais aussi pour la modicité des charges²⁶. « Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image »²⁷ et le cinéma est l'art spectaculaire qui a toujours connu son instance déterminatrice dernière car il en est le précipité argentique : l'économie.

Débarassé de toute mystification quant à son infrastructure (religion, mécénat...), il ne peut pas ignorer ce qu'il est. Le problème de l'origine, pas plus que celui de sa préhistoire, n'a lieu d'être : son histoire est parfaitement connue. Son berceau est la foire. Il deviendra ensuite la première matérialisation de l'industrie du rêve, suivit par tous les autres médias. *L'industrie a un rêve : la toute puissance. Le rêve procure la toute puissance. Alors l'industrie industrialise le rêve. C'est l'industrie du rêve. L'industrie du rêve est l'un des bras du rêve de l'industrie.*

²⁶ ce serait une particularité cadastrale qui en serait à l'origine du terme série B : Dans ses mémoires, le réalisateur Robert Florey rapporte que William Fox, fondateur de la *Fox Film* (qui deviendra plus tard la 20th Century Fox), fit l'acquisition dans les années 1920 de nouveaux terrains à Westwood Hills, à proximité d'Hollywood, pour y bâtir des studios de plus grande envergure. Le terrain était situé sur le lot « A » du cadastre municipal et avait un coût particulièrement élevé. Afin de conserver des coûts bas, un des producteurs de la Fox, Sol Wurzel, refusa d'y transporter ses tournages et préféra rester sur le terrain traditionnel, situé lui sur le lot « B » du même cadastre.

²⁷ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, p 31. Folio Gallimard, Paris, 2004.

S'il est une vérité cinématographique qui ne ment pas et se fait jour à l'écran en toute évidence et crudité, c'est celle de l'argent. En deçà ou au-delà de tout, un photogramme est la stricte application ostentatoire du prix qu'il a coûté. L'infrastructure cinématographique se voit et parfois se montre... Si chaque plan a divers niveaux de vérité, l'économique est la seule à ne pas être voilée.

Le produit artistique a changé de forme au cours de l'histoire, chacune d'entre elles pouvant cohabiter avec les autres : idole chez les primitifs, icône chez les religieux, trophée et reflet du pouvoir chez les dirigeants et mécènes aristocratiques, objet séparé et hors marché (sacré quoique sécularisé) chez les bourgeois depuis la renaissance²⁸ (progressivement marchandisé). Le cinéma semble bien en être la forme paradigmatique à l'heure du mode de production capitaliste, acquérant ainsi sa spécificité historique. Le cinéma n'est pas l'art marchandisé car il n'existait pas avant. Il est plutôt la marchandise faite art, la marchandise artistique expression que nous préférons à celle d'art industriel, moins précise quoique juste²⁹. Ainsi les autres arts ne sont-ils pas tant modernes que modernisés, non pas enfants de la modernité mais sujets. L'Art Moderne (les arts plastiques moribonds) comme art modernisé n'est pas l'art moderne (le cinéma) comme art de la modernité.

Temps de la production

La réduction générale du temps de production, s'inscrit dans la recherche de rentabilité. Mais là où l'industrie substitue l'homme à la machine et décuple la productivité, le cinéma ne souffre que de minimes réductions d'effectifs ou changements de process. La division technique très poussée d'une équipe de tournage et la nécessité de nombreux outils au perfectionnement uniquement qualitatif ne permettent pas d'importantes compressions des coûts par la réduction d'effectifs et la mise en place de machines plus performantes. Inversement, parce qu'elle les augmente, la surenchère spectaculaire vient accentuer d'autant cette recherche de diminution des coûts. L'industrie cinématographique a donc pour particularité d'avoir une productivité à la marge de progression très faible.

Le temps de production, aux côtés des salaires, de la défunte concentration verticale à laquelle succèdera la synergie du contenu et du contenant, des techniques de management, sera une variable d'autant plus importante que les effectifs et les outils ne changent pas vraiment. La plus-value relative est recherchée, l'absolue étant même réduite. On ne gagne pas de l'argent en faisant travailler plus longtemps, procédé absurde dans le cadre d'une industrie prototypale, mais en faisant travailler plus intensément. Alors que les secteurs d'industrie classiques, tout en privilégiant largement son intensification depuis longtemps, cherchent encore la prolongation du temps de

²⁸ « L'histoire est le paradis terrestre de la spiritualité bourgeoise. O y accède non par la marchandise, mais par une apparente gratuité, par le sacrifice de l'œuvre d'art, par ce qui échappe à la nécessité immédiate d'accroître le capital... » (VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, p 146. Folio actuel, Paris, 2005).

²⁹ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, p 16. Editions de minuit, Paris, 2002.

travail (heures supplémentaires plus attractives, recul de l'âge de la retraite), les industries telles que le cinéma tentent au contraire de le diminuer.

Le temps de production, qui est un moyen de production comme un autre, est donc le résultat de l'affectation pécuniaire dont il est l'objet. Seulement, il rentre en contradiction avec les moyens humains et techniques. C'est de l'équilibre entre les moyens concrets et le temps que sortira le temps de production. Quand les premiers, dans le cadre d'un cinéma spectaculaire, se font indispensables, le second se réduit d'autant. Ainsi, le temps devient l'apanage des petites productions dont la légèreté permet son extension.

Si le temps est de l'argent, il a sa valeur et devient d'autant plus abondant qu'il en nécessite peu. Le temps est ce qui manque aux riches car il leur coûte cher. Le temps de production sera proportionnel à sa valeur comme n'importe quel autre marchandise. Car il est le temps marchandisé, celui que l'on achète pour produire. Tout les temps de production n'ont pas le même prix. Le temps a *des* valeurs. Plus il coûte cher, plus il se fait rare. Le temps en général, en tant qu'argent en particulier, est objet de conflit et de pression. Généralement poussé à la compression, équivalant d'un montant proportionnel aux moyens humains et techniques engagés, il devient le luxe des pauvres à mesure que sa valeur s'amenuise. Mais le temps des pauvres n'est pas un temps pauvre. Au contraire, libéré des contraintes, il n'est pas un temps quantitatif pour produire plus mais un temps qualitatif pour produire mieux : celui des essais, repentirs, hésitations. Les riches n'attendent pas la lumière. *Alors, il faut dire que l'argent est du temps et que le manque du premier appelle l'abondance du second.*

Termes et présupposés.

Bazin voit la technique comme simple médiation directe de l'idée à l'objet, un transfert de décalcomanie, une formalité, un révélateur photographique. Et cela se ressentira dans sa vision ontologique de la réalité au cinéma, de la technique transparente, pur support sans pouvoir perturbateur, ce qui permet alors de croire à la chaîne ontologique. *Rigoureusement : c'est parce que Bazin croit à la chaîne ontologique qu'il est contraint de voir la technique comme transparente pour que la chaîne soit préservée. L'apparente attention de Bazin au procédé cinématographique dans sa technicité n'est pas matérialiste mais relève d'un panthéisme technologique, Dieu est dans la technique.*

On voit ici la limite de la vision bazinienne ontologique et morale où la réalité doit être révélée et respectée. Ce que Bazin pensait être l'essence du cinéma, *l'effet de réel* que l'interdiction de montage doit préserver, n'en est qu'une particularité. Il en va de même pour le montage avec les cinéastes russes des années 20. Il est intéressant de voir comment Bazin, avec sa célèbre règle, *avait posé la dialectique fondamentale du cinéma, celle du « quand couper » (qui se manifeste comme nous l'avons vu tout au long du processus) mais en des termes tels et à partir de présupposés tels qu'il ne pouvait en voir la vraie nature et en tirer les conséquences.* En d'autres termes, il donnait une ébauche de réponse à une question que nous pouvons poser correctement : *quel est le mode de production de la durée au cinéma ? Soit : quel est le mode de production cinématographique ?*

Temporalité et mode de production cinématographique

Le temps cinématographique, pseudo-durée, temporalité, essence du procédé.

Comment le cinéma procède-t-il dans son travail sur la durée ? Tout d'abord c'est l'écriture qui **définit** une architecture temporelle plus ou moins avancée. La temporalité du film commence ici à se façonner. **Vient** ensuite le *découpage-projet* qui va proposer un usinage concret de la durée. Ensuite l'extraction des blocs de durée, des blocs d'espace-temps qui se **différencient** (résultat de la captation). Ce sont des plans arrachés au réel. Bien que mis en scène, le *ça-a-été* est insolé et fixé. Enfin, par le montage, on **aboutit** à une construction symbolique de la durée que nous appellerons pseudo-durée. *Cette pseudo-durée n'est rien d'autre que ce que nous avons appelé temporalité et plus concrètement une œuvre comme découpage.*

Notre définition de la temporalité s'affine. Cette pseudo-durée/temporalité, produira enfin cet *effet de réel* comme spécificité phénoménologique du cinéma pour se résoudre finalement dans une expérience de la Durée pour le spectateur. *Si la Durée engendre un vécu du réel, une pseudo-durée engendrera le vécu d'un effet de réel.*

Pseudo car elle est un agencement de durées diverses et hétérogènes. Elles n'appartiennent pas concrètement au même développement, c'est dire qu'il y a une homogénéité de la Durée bien qu'elle soit pure hétérogénéité par essence. Cette homogénéité, c'est tout simplement la continuité de son développement, *la Durée est homogène dans la continuité de sa différenciation.* Par son procédé, le cinéma peut stopper le développement de la Durée du monde et n'en prélever que des morceaux. Toutes les coupes du film, de l'écriture au montage stoppent le développement potentiellement infini de la durée de chaque plan puisque celui-ci est pris dans la Durée générale du monde. Epstein résume bien cela, voyant bien le double aspect à la fois continu et discontinu du temps cinématographique : « ... *la projection de tout film présente une série d'espaces-temps qui, d'abord, diffèrent les uns des autres de façon discontinue, dont chacun peut aussi varier continuellement dans ses propres limites. L'espace-temps cinématographique est donc un complexe irrégulier, fait de nombreuses petites continuités juxtaposées mais entre lesquelles le passage d'un jeu de référence à*

un autre va rarement sans hiatus. Il s'agit d'un ensemble fonctionnellement discontinu »³⁰.

Mais il s'agit quand même d'une durée. Premièrement car le film est bien un tout en permanente différenciation. Seulement cette différenciation est l'effet d'une construction à partir de blocs. Deuxièmement car cette pseudo-durée sera vécue comme une durée par le spectateur **de par** son immersion dans sa durée individuelle. La pseudo-durée n'est telle qu'en l'absence de spectateur, c'est-à-dire de manière structurelle (ce que Epstein nomme de manière imprécise fonctionnelle). C'est justement quand elle fonctionne (c'est-à-dire quand le film est projeté) que le film retrouve une continuité dans la durée que le spectateur ressent. Dans pseudo-durée, le pseudo est du côté du film et la durée est du côté du spectateur, par son vécu. D'où l'ambiguïté du temps cinématographique, vécu comme continu à cause des sens humains alors qu'il est discontinu. *La temporalité cinématographique est donc bien le produit contradictoire de la dialectique du continu et du discontinu. Elle a une face continue, une autre discontinue.*

Selon Deleuze, l'image-temps institue un nouveau temps (il s'agit en fait du temps tel qu'il est vraiment). Il est tout d'abord transcendantal, c'est-à-dire non représentable. De là découle que l'image-temps ne représente plus mais présente le temps, que le spectateur n'est plus voyant mais témoin. Epstein avait à sa manière compris la spécificité de l'image cinématographique qui présente plus qu'elle ne représente le temps : « ... *cette machine à connaître le temps ne doit pas transposer les variations temporelles en proportions spatiales, comme le font les graphiques des statistiques, mais elle doit représenter les changements de temps dans le temps même, en valeur de durée* »³¹.

Il est aussi non chronologique (ni linéaire ni mesurable) et conçu comme série. Il est donc l'inverse du *Chronos* scientifique. Mais ce temps transcendantal et non chronologique en apparence si abstrait n'est-il pas tout simplement la conséquence de la très concrète organisation du temps dans le cinéma ? Autrement dit, quand le cinéma écrit, met en scène, prélève puis met bout à bout des plans, **quelles que soient** les lois ou dogmes qui président à cette série d'actions, ne crée-t-il pas forcément un temps discontinu à l'image d'une série ? Comment créer un temps chronologique quand toute la chaîne est un découpage (au sens que nous lui avons donné) ? C'est dire que ce temps non chronologique est au cœur du cinéma, c'est-à-dire dans son procédé. Aussi toutes les tentatives de création d'un temps chronologique culminant dans la transparence classique n'étaient que contrariété de l'essence du cinéma et l'expression des aspirations et déterminations à l'origine du cinéma (métrique du temps, illusion du mouvement et de la réalité...) et qui ont perduré jusqu'à un moment critique. Rien ne naît dans vérité, n'y advenant que dans son développement.

Cette contrariété était inévitable, l'humain méconnaissant toujours la vérité de ce qu'il accomplit, celle-ci n'advenant qu'après coup à la faveur d'un stade de développement suffisant de la chose en question et d'une situation favorable, en l'occurrence celle du monde au sortir de la **Deuxième Guerre** mondiale. Elle fut féconde et ne doit pas être vue comme un stade inférieur, chaque époque produisant ses chefs-d'œuvres en fonction de ses caractéristiques. Le cinéma a toujours exploité au maximum

³⁰ EPSTEIN Jean, *Logique du temps variable (alcool et cinéma)*, in *Ecrits II*, 219. Seghers, Paris, 1974.

³¹ EPSTEIN Jean, *Photogénie de l'impondérable* in *Ecrits I*. Seghers, Paris, 1974.

les possibilités qui étaient les siennes à un moment donné. Ne **changent** que la nature et l'ampleur des possibilités et non la qualité avec laquelle elles sont exploitées. L'esprit humain n'est jamais sous-employé, sinon histoire et progrès ne seraient pas. C'est parce qu'il est en permanence à son point de rupture et d'achoppement au regard de ses déterminations actuelles que la découverte est possible. Il n'est donc pas incompatible de dire que le cinéma a révélé et développé son essence jusqu'alors contrariée, quoique présente et active (l'image-temps a toujours été là), donc qu'un progrès a été accompli, et que toute époque a produit des chefs d'œuvres. Tout simplement parce que chaque proposition relève d'un registre de discours différent et indépendant. La première est historique et relève du développement d'une technique. Elle porte sur le moyen, l'outil. La seconde relève de la critique artistique et porte sur la manière ainsi que sur le résultat. L'art n'est pas cumulatif contrairement à la science. Et si nous jugeons négativement des œuvres, c'est le fait du décalage historique.

Bien qu'il se méprenne fondamentalement sur le lien du cinéma au temps en réduisant ce dernier à un thème, et ce malgré son invocation du procédé, Jean Leirens exprime bien, quoique naïvement, le moment clé que vit le cinéma dans l'après-guerre (l'ouvrage date de l'époque): « *aujourd'hui le cinéma ne saurait se détourner du temps parce qu'il a un grand vide à combler en ce domaine. Il ne s'agit pas d'une obligation permanente qui asservirait le cinéma au temps, car il n'est pas de finalité en matière artistique, mais d'un rapprochement lié à une phase de l'évolution du cinéma* »³². Sa citation a surtout une valeur de témoignage mais pointe le problème. Le cinéma est à un tournant et a rendez-vous avec quelque chose de profond. Mais aucun vide n'est à combler car le cinéma a toujours été plein du temps et il ne s'agit pas d'asservissement mais de révélation. Enfin, s'il s'agit bien d'une phase évolutive, ce n'est pas un détour comme il le sous entend (la citation devant être replacée dans l'ouvrage) mais bien l'ouverture d'une nouvelle ère.

Deleuze objecte à Bergson que le procédé n'est pas le résultat³³, que la discontinuité du procédé de captation n'empêche pas la création d'une image-mouvement c'est-à-dire d'une continuité. Il ne tient donc pas, de manière tout à fait juste, pour important que cette continuité soit illusoire, seul importe le résultat vécu. Si le procédé est contrarié par la manière, le résultat n'est pas sa vérité. **L'image-mouvement allait dans le sens du procédé mais sous son aspect illusoire. L'image-temps allait dans le sens de la vérité du procédé, la discontinuité. La modernité n'a donc pas créé ce temps, elle l'a révélé. Le temps chronologique de l'image-mouvement n'est qu'un temps non chronologique contrarié dans un temps pseudo chronologique et c'est pour cela qu'il est une image indirecte du temps. Le cinéma, de part son procédé et malgré son apparente métrique du temps qui rend ce procédé paradoxal, ne peut pas produire un temps chronologique. L'image-mouvement a pour origine une utilisation du procédé cinématographique selon ce qu'il est (d'où la méprise inévitable de Bergson) quand l'image-temps a pour origine une utilisation du procédé selon ce qu'il fait et produit. Ici le procédé est figé abstraitement dans sa description technique (illusion du mouvement par coupes immobiles), là il est en marche et produit concrètement. L'essence du procédé n'est donc pas d'être une métrique du temps qui crée une illusion de mouvements par coupes immobiles mais bien**

³² LEIRENS Jean, *Le cinéma et le temps*, p 54. Editions du Cerf, Paris, 1954.

³³ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, p 10. Editions de minuit, Paris, 2002.

d'être cela *en action* et par conséquent produire tout l'inverse. L'illusion de continuité n'est pas le vrai résultat du cinéma.

Il n'y a donc ni paradoxe ni décalage entre procédé et résultat si on comprend le premier dans sa dynamique productive réelle et non dans sa description technique abstraite. L'illusion de la continuité que crée le procédé cinématographique n'est pas seulement physiologique, elle est aussi temporelle et masque la vraie nature du procédé. La continuité physiologique masque la discontinuité temporelle alors qu'en réalité elle en est l'outil privilégié, le médiateur. Voilà pourquoi on a toujours poursuivi la continuité jusqu'à la modernité.

La dialectique de la Durée niée avant d'être restituée **évoquée** plus haut ne vaut que si on prend en compte l'expérience du spectateur. Il n'y a négation qu'à l'égard de la nature de la Durée qui se tient comme telle aux deux bouts du processus (comme matière première et expérience) mais niée au milieu (comme produit). Ce qui est spécifique, ce n'est pas qu'une matière première soit transformée, c'est le principe même de toute fabrication, mais que le résultat ait la même nature que la matière première.

*Le temps non chronologique, **discontinu** et sériel de l'image-temps est la vérité du temps cinématographique.* Le temps cinématographique est primordialement dans son procédé en mouvement c'est-à-dire en production. Si sa vérité productive est la discontinuité, la continuité est sa réalisation dans le vécu du spectateur. En fin de compte, la discontinuité du procédé de captation est la base de la discontinuité du temps cinématographique bien que se tienne au milieu la continuité de l'illusion physiologique, c'est-à-dire la continuité de l'image-mouvement.

Epstein et la discontinuité

Voyons à cet égard comment Epstein, loin de l'ignorer³⁴ dans sa position fondamentale vis-à-vis du temps cinématographique, a tendance à privilégier la continuité sur la discontinuité. Si cette pondération est parfaitement justifiable artistiquement parlant, peut être n'est elle parfaitement juste d'un point de vue théorique. Le ressenti du Temps n'est qu'affaire de contraction et de dilatation selon un rythme propre. Epstein l'avait parfaitement compris. Cependant, sous l'effet de leur portée philosophique, il surestime le ralenti, l'accélééré et la marche arrière comme procédés dans leur dimension artistique. Trop explicites, trop littéraux, ils illustrent les possibilités

³⁴ Epstein déclare : « *que le temps de nos fictions dramatiques échappe au temps des astronomes !* » (EPSTEIN Jean, *Temps et personnage du drame*, in *Ecrits II*, p 179. Seghers, Paris, 1974.). Dans *alcool et cinéma* sa vision de la discontinuité se fait jour clairement : « ... *la projection de tout film présente une série d'espaces-temps qui, d'abord, diffèrent les uns des autres de façon discontinue, dont chacun peut aussi varier continuellement dans ses propres limites. L'espace-temps cinématographique est donc un complexe irrégulier, fait de nombreuses petites continuités juxtaposées mais entre lesquelles le passage d'un jeu de référence à un autre va rarement sans hiatus. Il s'agit d'un ensemble fonctionnellement discontinu* » (EPSTEIN Jean, *Logique du temps variable (alcool et cinéma)*, in *Ecrits II*, 219. Seghers, Paris, 1974.). Enfin et surtout, il consacre toute la première partie de *l'intelligence d'une machine* à une réflexion sur continuité et discontinuité.

du temps cinématographique plus qu'ils ne l'exploitent dans toutes ses potentialités. Subjuguant le spectateur, ils ne peuvent pas servir de manière systématique. Le temps propre du cinéma, Epstein en avait compris la nouveauté d'une manière presque parfaite, sa malléabilité et son affinité avec la pensée et le rêve³⁵. Il est le premier à construire une philosophie propre au cinéma³⁶ et se présente comme le grand prédécesseur de Deleuze même si ses présupposés et sa démarche sont différents. Deleuze lui reprendra par exemple sa théorie du gros plan. Leur dévoiement total dans le cinéma dominant et leur utilisation somme toute parcimonieuse chez les grands cinéastes, à l'exception d'Epstein bien entendu, est la preuve que leur efficacité artistique n'est pas à la mesure de leur portée philosophique, chose que Epstein n'avait pas réalisée puisqu'il voyait en eux un moyen de révélation de la vie dans un animisme techno-scientifique assez fascinant ainsi qu'une remise en cause de la logique.

Il est intéressant de voir l'utilisation que Epstein fait des théories relativistes et quantiques pour découvrir la nouveauté du temps cinématographique. Ces théories lui apportent la possibilité d'envisager le Temps comme multiple et comme maître de la logique puisqu'il oriente l'espace et rend tout mouvement irréversible. Ainsi le temps cinématographique apparaît comme le temps scientifique moderne figuré de manière vulgarisatrice. C'est d'ailleurs sous cet angle que Epstein entrevoit le potentiel révolutionnaire du cinéma : montrer la diversité et la complexité du temps. Pourtant la révolution n'est ici que poétique, le temps n'est pas considéré dans son importance politique par Epstein. Une citation extraite de *la vérité d'une machine* est à cet égard édifiante et marque un dédain certain pour le monde réel, somme toute assez symptomatique de cette avant-garde française : « *Il faut admirer ce planisme économique, social, politique, voir moral comme l'élan jusque là le plus orgueilleux et le plus téméraire de la foi rationaliste. Que la rationalité de ces domaines du réel nouvellement voués à la rationalisation, soit de plus en plus un leurre, il n'y a guère à s'en préoccuper, si la raison continue à s'y montrer un instrument utile, si l'expérience réussit*³⁷ ». En somme, les désastres de la rationalisation outrancière du réel n'ont aucune importance puisque Epstein n'est pas dupe de son impossibilité et parce que la raison, dans sa ruse bien connue, y aura tout de même apporté quelques bienfaits ! Les non dupes peuvent dormir sur leurs deux oreilles !

Chez Vertov, l'œil mécanique de la caméra forme, avec un opérateur, le complexe homme + machine (présenté de manière poético-futuriste comme homme machinique) nommé ciné-œil. Chez Epstein également l'œil de la caméra vient palier à la déficience sensorielle humaine pour lui ouvrir de nouveaux horizons et connaissances. L'un comme l'autre font explicitement référence, et dans des termes pour ainsi dire identiques, aux lunettes astronomiques et aux microscopes comme précédents d'outils augmentant la puissance sensorielle humaine. Cependant, tout diverge quand il s'agit de la nature de ces horizons : s'ils sont réels chez Vertov, ils sont tout abstraits et dans la pensée chez

³⁵ « Non sans analogie avec le monde de l'écran, tous les mondes de la rêverie et du jeu englobent et unissent des représentations de passé, de l'avenir, dans une façon de présent vague, comme stationnaire et distendu » (EPSTEIN Jean, *passé et futur actuels* in *Ecrits II*, p 164. Seghers, Paris, 1974). Freud disait de l'inconscient qu'il est atemporel, c'est-à-dire que les représentations n'ont cure de la succession logique, de l'écart les séparant, de la linéarité du *chronos* et qu'elles peuvent être éternelles tant qu'elles n'adviennent pas à la conscience. A ce titre le temps cinématographique n'est pas étranger à celui de l'inconscient malgré leurs différences.

³⁶ « Il y a une philosophie du cinéma comme il y a une philosophie de toute chose ». EPSTEIN Jean, *Photogénie de l'impondérable*, in *Ecrits II*, p 238. Seghers, Paris, 1974

³⁷ EPSTEIN Jean, *la vérité d'une machine* in *Ecrits II*. Seghers, Paris, 1974

Epstein. Chez le premier il s'agit de voir le monde tel qu'il est pour le révolutionner, chez l'autre la connaissance et la découverte sont contemplatives. Pourtant, Vertov a tendance à considérer la caméra comme un être percevant là où Epstein la voit comme sujet pensant. Dans les deux cas, il y a subjectivation de l'objet. Chez Vertov, cela va même plus loin dans l'aliénation puisque dans sa perspective futuriste, l'homme devient machine où tout du moins aura un devenir machine. C'est une aliénation par la convergence.

Mais ici se fait jour la première limite des présupposés relativistes et quantiques de Epstein : il ne voit pas, ou du moins n'exprime pas clairement que le temps cinématographique est plus qu'une figuration du temps scientifique moderne. *Il est en fait le temps scientifique moderne dérégulé.* Quoique qu'enrichi, complexifié, lié à l'espace, non linéaire, ce nouveau temps scientifique n'en reste pas moins le Chronos dirigé et irréversible, suite d'instantanés équivalents *et surtout continu.*

Or, le cinéma, en particulier par la marche arrière qui fait s'effondrer la chaîne causale, et par sa multiplicité, remet en cause ce temps scientifique moderne qui ne dit nulle **part qu'un** seul observateur peut être pris dans plusieurs temps (chose que vit pourtant le spectateur). *Le temps du cinéma est en fait le temps scientifique **sens dessus dessous.*** Fasciné par leurs rapports, Epstein n'émancipe pas assez le temps cinématographique du temps scientifique moderne, pourtant déjà émancipateur. C'est la grande limite interne de la vision de Epstein et qui n'est autre que celle de la nature de ses présupposés scientifiques : *il ne peut pas penser clairement et dans toute sa force première la notion de discontinuité car tout nouveau qu'il soit, ce temps scientifique n'en reste pas moins... continu.*

Ainsi, ce temps cinématographique dont il avait pourtant vu la nouveauté, *il ne peut en envisager la malléabilité qu'en termes de vitesse quantitative* (sa pensée du saut qualitatif par la quantité, de l'inerte au vivant par l'accélééré, vient limiter le problème) *mais surtout et uniquement comme variation de la vitesse de défilement donc un respect de la continuité.* Or ce n'est **que** sur le défilement que la variation de vitesse peut agir. Ebloui par le flux, la possibilité de le condenser et de le dilater, il rate la dimension qualitative de la vitesse c'est-à-dire le rythme, le changement de nature. Une durée paraît longue non pas seulement parce qu'il y a un ralenti mais aussi parce que cette durée persiste (plan long), parce que l'intensité dramatique, **picturale**, informative est faible. Théoriquement parlant, il a une approche trop littérale de la notion de ralenti et d'accélééré du temps et ne les voit que comme **procédés liés** à la vitesse de prise de vue. La condensation et la dilatation du temps ont bien d'autres paramètres. En définitive, chez Epstein, *la durée n'existe jamais pour elle-même dans sa persistance ni dans sa dimension qualitative interne mais seulement prise dans un rapport quantitatif de compression/dilatation.* *Il **travaille** de manière externe sur la durée qu'il va ralentir ou accélérer.* *Il met de côté la face interne de la durée, c'est-à-dire sa persistance et sa qualité.* Sa fascination pour le procédé et sa capacité illusoire de restitution de la continuité, dont il se tient trop près d'une certaine manière, pour la portée philosophique³⁸ du ralenti et de l'accélééré expliquent cette pondération de la continuité en défaveur de la discontinuité. Car c'est bien le dernier pas à franchir pour comprendre le temps cinématographique, intégrer la discontinuité et la lier dialectiquement à la continuité, ce que le temps scientifique quel qu'il soit interdit.

³⁸ Portée quasi religieuse à travers une certaine forme d'animisme scientifique.

Définition de la temporalité cinématographique

Toute temporalité cinématographique est donc un agencement de durées spécifiques (des blocs de Durée extraits au Temps, des **espace-temps en différenciation) dans une pseudo-durée (un temps non chronologique, discontinu, non mesurable) engendrant un vécu du temps (physiologique et psychologique) par la durée grâce à ce phénomène d'*effet de réel*. Bien qu'il soit apparu comme relégué au second plan par notre développement, cet effet de réel est donc bien central comme moyen et fin. Sans lui, l'expérience cinématographique n'aurait pas lieu car le spectateur ne pourrait pas rentrer en contact avec la temporalité du film. Cet *effet de réel* n'existe que dans son vécu par le spectateur, vécu traduit en durée. Il est insaisissable en soit, comme tout effet de structure productive. Tout ce processus constitue le mode de production de la durée dont la temporalité est donc le produit.**

La temporalité dont nous parlons est interne au film (temps écranique) et n'est pas la temporalité du spectateur (temps de la réception ou identité temporelle). C'est la rencontre de ces deux temporalités qui **créera** une temporalité vraiment vécue **via** l'expérience de la durée. Notre temporalité ne relève donc pas d'une phénoménologie ou d'une sociologie de la perception, elle est le produit du mode de production de la durée.

Une temporalité est une sculpture du Temps. Selon Tarkovski : « le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composantes de l'image cinématographique »³⁹. Peut être pourrions-nous, dans cette vision essentiellement soustractive et extractive, déplacer le centre de gravité sur la relation dialectique entre l'extraction et la construction (construction qui n'est pas absente chez Tarkovski puisqu'il parle de composantes). Une fois extraite, la partie doit être agencée, cet agencement pouvant aboutir à une rectification de l'extraction.

Définition du mode de production de la durée

Le mode de production de la durée est donc la fabrication de cette temporalité. Cette fabrication est le lieu d'une tension dialectique entre la coupe et la durée. Cette dialectique, comme nous l'avons vu intervient tout au long du processus mais à des niveaux et sous des formes différentes et se concrétise généralement dans le découpage entendu selon la définition donnée au chapitre II.

³⁹ TARKOVSKI Andrei, *Le temps scellé*, p 75. Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

Elle débute à l'écriture par la création d'un squelette plus ou moins abouti. Coupe et durée se confrontent déjà dans le choix du nombre, de l'ordre et la longueur des scènes. Notre dialectique est alors dans la phase de négation. Cela signifie qu'à ce stade, le film comme monstration est subordonné au récit dans un objet contradictoire : le scénario. Dans le scénario, comme dans tout document littéraire, c'est le récit qui montre l'action alors que le cinéma c'est l'action montrée qui fait récit. Il y a donc dans le scénario une inversion du *showing* et du *telling* qui fait de lui une forme littéraire contrariée du film. Notons que cette forme transitoire indispensable (qui peut prendre des formes rédactionnelles et des contenus d'une très grande diversité, du simple pitch développé au jour le jour au scénario roi en passant par le plan d'enquête vertovien ou le canevas néo-réaliste) est le produit d'une nécessité pratique évidente mais dont la force contradictoire est en rapport **direct** avec le modèle économique du cinéma considéré. Sa contrainte sera d'autant plus **importante** à mesure que les conditions de production se feront industrielles. Il devient de plus en plus dur de s'en écarter pour des questions d'organisation tout à fait légitimes au regard des moyens mis en œuvre et **du** formatage inhérent à l'importance de ces **mêmes** moyens d'abord comme cause et par la suite, dans la production, comme conséquence. Si le scénario est incontournable comme étape (même le documentaire ne peut pas se passer d'un document regroupant les idées, les lieux, les questions même provisoires et imprécises), c'est le modèle capitaliste qui fait de lui un tyran comme seul moyen de vendre le film, comme bible devant être respectée. Le culte du scénario propre au cinéma dominant trouve son origine dans le modèle économique du cinéma (capitaliste et prototypique) car il est le seul moyen de prévoir au maximum le film, de contrôler son contenu pour qu'il corresponde aux attentes du public et soit un succès. *Comme forme aliénée régnante, le scénario n'est que la forme littéraire cristallisée du règne de l'aliénation dans un moment contradictoire anormalement persistant.*

Vient ensuite le *découpage-projet*. Ici notre dialectique rentre dans la phase de négation de la négation puisque le récit va être subordonné à la monstration. Le récit est mis en image.

Cette seconde phase se poursuit au tournage, c'est-à-dire dans le plan. Elle est alors celle entre la coupe de la mise en scène (portant sur une réplique, un mouvement, la durée du plan) et la durée de la réalité. Concrètement c'est la double dialectique entre le *découpage-projet* et le *découpage-devenir* d'une part et le *découpage-projet* et les contraintes diverses. Ici le *découpage-projet* est encore dominant quoique de moins en moins.

Elle se conclue au montage, c'est-à-dire entre les plans. Elle est alors celle entre l'accentuation de l'effet de réel et de la pression du temps (le **conatus** du plan) par la durée du plan, et sa contradiction par la coupe du montage. *Découpage-projet* et *découpage-devenir* sont face à face et le rapport de force est inversé (les rushes sont dominants). Sous un autre angle, il s'agit de la dialectique entre la dimension imaginaire et la dimension symbolique du cinéma. L'agencement du montage est symbolique, la matière est imaginaire (elle-même produit partiel de la captation d'un réel). Finalement un film est l'agencement symbolique d'une captation imaginaire du réel. Ainsi, tout au long du processus le travail sur le temps se poursuit.

Définition du mode de production cinématographique

Mais comment nommer cette structure composée d'un mode de création et un d'un mode de vécu de la durée ? C'est le *mode de production cinématographique*. On ne se place pas ici du point de vue subjectif des agents (créateur ou spectateur) ni d'un point de vue économique mais du point de vue du travail sur la durée.

- **Les étapes 1 et 2 formeraient le *procès de production*. La pseudo-durée en est le produit. Le tout forme la *sphère de production*.**
- **L'étape 3 constitue la *sphère de circulation*. Le produit va y prendre une forme phénoménale particulière : *l'effet de réel*.**
- **Enfin, les étapes 4 et 5 constituent la *sphère de distribution* où *l'effet de réel se résout en durée*.**

Une particularité apparaît : les sphères de circulation et de distribution sont simultanées et de durée égale (celle de la projection). **Evidemment**, la seconde nécessite impérativement la première. Le spectateur ne peut pas vivre la pseudo-durée comme durée sans le truchement de cet effet de réel, sans la projection du film. Là n'est pas la cause de la simultanéité. Elle ne réside pas non plus dans le fait que la circulation entraînerait la distribution. Quoique qu'hypothèse anti-économique un film peut être projeté sans spectateur. Au quel cas, aucun **effet** de réel n'est produit car personne n'est présent pour le percevoir. Cette simultanéité réside dans le fait que cet *effet de réel* est le produit de la mise en rapport du spectateur et de la **pseudo-durée**. Cela montre bien, comme nous l'avons déjà vu, qu'il était un effet de structure de nature phénoménologique. Notons que la résolution en durée est entièrement conditionnée par la présence d'un spectateur, sinon il s'agit toujours d'une pseudo-durée.

Mais cette particularité est-elle spécifique au mode de production cinématographique ? Non, cette simultanéité est commune à tous les modes de production artistiques. Toute œuvre ne peut produire son effet esthétique qu'au contact du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur. L'existence de l'œuvre en tant que telle, en tant que produit artistique, y est conditionnée. Sinon, ce qui pouvait devenir œuvre n'est qu'objet partiel, c'est-à-dire inutile. Il en va de l'œuvre d'art comme de tout produit humain dont l'instrument est le paradigme : son absurdité n'est levée que dans son utilisation orthodoxe ou hérétique.

Tout produit humain, et l'œuvre d'art en est, ne vaut qu'en action car elle seule actualise sa virtualité et le fait ex-ister dans le rapport de production. En l'occurrence un rapport productif entre une œuvre et un spectateur. Chacun ex-iste à l'autre comme tel dans un rapport dialectique sans élimination de l'un par l'autre, contrairement à la version lacanienne qui considère l'ex-istence comme un rapport unilatéral inférant où le terme-cause de l'ex-istence se voit effacé. Le terme-cause ici est dans un rapport qui est moins que la négation, la suppression ou le dépassement mais plus que la simple présupposition logique. Nous pensons au contraire que les deux termes ne sont jamais

séparés quoique distincts. L'ex-istence est alors l'effet du lien momentané et non plus d'une coupure. L'ex-istence était dans la coupure, elle est maintenant dans le lien. Elle coupait, elle relie. L'opérateur logique de Frege introduit par Jacques Alain Miller dans sa formalisation de l'ex-istence lacanienne⁴² ne serait plus \vdash mais \dashv . La formule générale de l'ex-istence serait alors « producteur \dashv produit ». L'existence est alors un rapport dialectique comme effet de structure du rapport dialectique de production entre deux termes au minimum. Ce rapport d'ex-istence portera sur chaque terme du rapport productif pour le temps de ce rapport et selon la nature de chaque terme. Une œuvre n'ex-iste à l'artiste comme telle que pendant son élaboration. Une fois terminée elle lui ex-istera sous un autre rapport, elle ex-istera à l'acheteur comme marchandise, aux spectateurs comme produit artistique, au juge comme objet de jugement, au projectionniste comme objet de travail, etc. Ces ex-istences multiples peuvent cohabiter et donnent à la chose sa pleine ex-istence comme produit humain. Chaque chose a une ou plusieurs ex-istences dominantes, celles qui concentrent et achèvent sa réalisation totale tout en donnant leur sens aux autres. Et comme l'humain est son propre produit, il est aussi un ensemble d'ex-istences faisant structure. L'ex-istence de l'homme, c'est l'ensemble dialectiquement structuré de ses ex-istences partielles, locales et momentanées sous la dominance elle-même mouvante de certaines d'entre-elles. La richesse, la prolifération et la fluidité de toutes ses ex-istences feront de l'homme un être pleinement développé. *Le monde humain est la Production⁴³, soit l'ensemble dialectique de la production comme acte et de ses produits, qui forme le processus historique de la production de l'homme par lui-même, via la nature. La Production est le fait humain, son être et celui de son monde.*

Avant d'atteindre la rétine du spectateur, le film de cinéma existe sous bien des aspects comme produit de différents types (physique, économique, juridique...) mais c'est sa projection comme produit artistique qui achève son ex-istence comme produit humain avec toutes ses facettes.

La temporalité est-elle spécifique au cinéma ? En d'autres termes, le travail sur la durée est-il spécifique au cinéma ? D'autres arts travaillent sur la durée, mais elle n'est pas leur objet. Seul le cinéma capte des blocs de durée d'un *ça-a-été* qui constituent sa seule et unique matière première. Le cinéma fixe le temps dans sa factualité, « dans la forme apparente du réel »⁴⁴. Rien ne peut être capté hors temps par le cinéma, il enregistre en **quatre** dimensions et rend le temps usinable au même titre que l'espace. Par voie de conséquence la temporalité n'est peut pas être le produit des autres arts. Elle sera présente car tout art crée une temporalité, la littérature est l'art se rapprochant le plus du cinéma à cet égard, mais elle sera l'effet du produit (l'œuvre) et pas le produit lui-même. Si tous les arts créent une temporalité, c'est au titre de l'immersion générale

⁴² MILLER Jacques-Alain, *Le lieu et le lien (cours du 16 Mai 2001)*.

⁴³ Nous proposons simplement une formulation non subjective, identique à celle faite par Michel Clouscard : « A l'axiome Kantien « le monde est ma représentation », axiome de base qui a permis la dichotomie néo-kantienne du réel et du rationnel, dualisme qui s'achève en scepticisme et en nihilisme, nous opposerons celui de la philosophie de la praxis : le monde est ma production (mais les corollaires de cet axiome permettront de reprendre l'axiome kantien, de le conserver et de l'interpréter dans cette philosophie de la praxis, en définissant son usage spécifique et local, ce qui permettra d'écarter l'usage abusivement généralisateur du néo-kantisme) ». (CLOUSCARD Michel, *Critique du libéralisme libertaire*, p 340. Editions Delga, Paris, 2005).

⁴⁴ TARKOVSKI Andrei, *Le temps scellé*, p 140. Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

de leur produit et de leur vécu dans le Temps. Tous les arts sont dans le Temps, seul le cinéma le porte en son sein. Le Temps est dans le cinéma.

La littérature qui a pour objet les mots et pour produit un discours, le théâtre a pour objet un texte et pour produit un drame, la musique a pour objet le son et pour produit un agencement de sons dans le temps (elle est art *dans* le temps et peut par exemple être jouée à différentes vitesses, le cinéma est art *du* temps). Ce sont des arts de la succession. Mais le cinéma est le seul à être une *méca-esthétique*, c'est-à-dire que le mouvement y est restitué de manière mécanique et indépendante au spectateur. Le film a une durée fixe et inaltérable « qui fait signe tout en incluant des durées signifiées »⁴⁵. Le spectateur vivra une temporalité spécifique (temporalité vécue) à la croisée de celle du film (temporalité écranique) et de la sienne (temporalité de la réception) mais qui est prise dans une irréductibilité : la durée des plans et donc du film. Au titre du temps de la projection (le temps chronologique linéaire et mesurable), c'est le film qui vient se caller dans notre temporalité, au titre de la temporalité du film (temps non chronologique), c'est l'inverse. C'est le spectateur qui doit se synchroniser avec le film pour vivre une expérience cinématographique.

Les arts plastiques ainsi que l'architecture sont **quant** à eux des arts de la simultanéité. Ils nient la durée car ils travaillent sur l'éternité. Regarder un tableau, une sculpture ou un bâtiment c'est appréhender de manière instantanée un tout figé. Ce sont des arts de la matière, soit le niveau premier de la durée qui va la contrarier. La peinture a pour objet des lignes et des surfaces et pour produit un espace, la sculpture a pour objet le volume et pour produit un nouveau volume résultat d'une soustraction ou d'une addition, l'architecture a pour objet des volumes et des espaces et pour produit un nouvel espace. Ils ne peuvent suggérer le temps qu'indirectement, par le biais de ce que Lessing appelait « l'instant prégnant » **ou** de son successeur moderne et photographique (parfaitement inversé quant au rapport entre le créateur et la réalité mais conservant la même fonction) « l'instant décisif » de Cartier-Bresson. Leur différence réside explicitement dans la nuance de l'épithète attribué. Si les deux adjectifs désignent ce qui s'impose comme unique, évident et adéquat selon le but fixé, le second accentue l'aspect du choix, de la décision puisque l'existence de cet instant est réelle et par là unique. En fin de compte le sujet de la décision n'est plus le même : l'un est tout puissant et construit cet instant de toute pièce quoique sous le règne de l'évidence perceptive, l'autre ne peut que l'attendre et le saisir dans une seconde soumission qui est le lieu du renversement : celle au flux du réel. Ici une construction, là bas une extraction, c'est toute la distance (et le temps) qui sépare l'instant antique de la pose et l'instant moderne mathématique soit l'instant comme éternité ou comme point. Cet instant paradoxal est celui où le tout s'organise de telle manière qu'une harmonie particulière advient. Elle est douée d'une forme de déséquilibre permettant de suggérer l'avant et l'après de l'instant pour produire un ressenti du temps.

⁴⁵ COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique*, p 22. L'Harmattan, Paris, 2004

Conclusion

L'essence du cinéma (c'est-à-dire le comment de la chose et non son pourquoi et encore moins la liste de ses propriétés) n'est donc ni une « spécificité spécifique » de quelque ordre qu'elle soit (phénoménologique, technique, productive, historique, économique...), ni son système de signes, ni son objet ni même son produit. Ces spécificités sont des caractéristiques qui participent à son essence, qui en sont le produit ou l'effet.

Son essence est sa structure, ce mode de production particulier (au sein des modes de productions de la pratique esthétique) dont l'objet est la durée et dans lequel une dialectique fondamentale non antagoniste entre la coupe et la durée (dialectique continu/discontinu) se concrétise dans diverses formes tout au long de la production (le découpage comme dialectique concrète productive antagoniste) pour se sceller dans un produit (une temporalité, une pseudo-durée) qui produira à son tour un effet de structure phénoménologique (l'effet de réel) réalisé dans le cadre d'une projection publique (c'est-à-dire une rencontre avec la temporalité du spectateur) et qui **aboutit** à un vécu en durée.

A l'échelle du mode de production tout entier, la dialectique fondamentale de la durée se retrouve : après avoir été niée dans le processus de découpage (prélèvement de morceaux de la continuité du réel) aboutissant à une pseudo-durée (discontinuité), elle redevient une durée pour le spectateur (continuité).

Ce mode de production unique a la durée pour matière première et résultat, une **pseudo-durée** (temporalité) pour produit et une dialectique précise pour procès de production (méthode). En résulte un film, que nous avons historiquement défini comme forme du produit artistique spécifique au mode de production capitaliste. Ainsi, dans la sphère de la pratique esthétique, chaque art trouve son essence dans son mode de production, c'est-à-dire dans une structure productive définie par les rapports de ses parties, sa matière première, ses effets et produits.

Enfin, si chaque pratique s'approprie le monde réel par un effet particulier⁴⁶ (effet de connaissance pour la pratique théorique par exemple), quel serait le mécanisme produisant l'effet esthétique proprement cinématographique ? C'est ce que nous allons tenter de découvrir en analysant la structure de la temporalité. Voir comment elle s'organise et fonctionne, c'est trouver comment elle participe à la création de *l'effet cinématographique*. Ce que nous pouvons **d'ores** et déjà dire, c'est que *l'effet de réel* est très certainement le socle (physio-psychologique dans son existence, phénoménologique dans sa production et technique dans sa possibilité) de cet effet cinématographique. Sans lui, il ne peut opérer, l'appropriation du monde très particulière que propose le cinéma ne peut pas fonctionner.

⁴⁶ ALTHUSSER Louis, *du capital à la philosophie de Marx* in *Lire le capital*, p 75. PUF, Paris, 1996.

PARTIE II :

***COMPOSANTES ET STRUCTURE
DE LA TEMPORALITE***

Composantes de la temporalité

Nous avons donc donné une première définition de la temporalité cinématographique comme produit du mode de production cinématographique. Développons en les composantes.

Le temps de projection

Le temps le plus évident, c'est le temps de la projection, la durée du film. Cette dernière pourrait faire l'objet à elle seule d'une petite histoire tant ses variations sont nombreuses selon les genres, les pays, les époques et les cinéastes. Ce n'est pas notre but ici. Tout au plus donnerons nous les principaux facteurs déterminant les différents standards.

Du court métrage au documentaire fleuve (*Shoah, à l'ouest des rails*), tout un panel de durées plus ou moins formatées a vu le jour sous les contraintes économiques et artistiques. Ce temps n'a rien d'anodin et contient déjà bon nombre de déterminations. Il est la première variable et se voit investi de diverses volontés. Le combat du temps commence ici car la durée du film relève de l'emploi du temps. Formater le temps des films, c'est déjà organiser le temps du spectateur à son degré le plus prosaïque mais aussi le plus contraignant.

Par exemple, l'arc historique des films de longue durée pourrait être le suivant : les années du muet furent celles de grosses productions de qualité initiées par des auteurs de pays divers (Griffith, Stroheim...). Vinrent ensuite les années 30 où la découverte et l'attrait du son les firent disparaître. Les années 50 virent un retour en force des films fleuves mais sous un jour nouveau : il s'agit alors d'un phénomène essentiellement américain initié par le système. La crise du « nouvel Hollywood » (dont Heaven gate est le point de non retour) verra s'ouvrir une nouvelle ère où tout se renverse : le blockbuster, forme commerciale aboutie initiée au sein même du défunt « nouvel Hollywood » par Spielberg et Lucas, est limité à 1h45 au maximum et les films de longue durée deviennent l'apanage des seuls auteurs sans argent tout autour du monde. Enfin, sous l'effet d'un cycle de la demande et d'une surenchère digitale on constate depuis *Titanic* (Cameron, dès *Aliens* en 1984 fut l'un des rares à produire des films longs dans le registre qui est le sien) un retour au blockbuster de longue durée (2h15 en moyenne) tels *Spiderman 2, Van Helsing, Le jour d'après, Fusion, Matrix 2 et*

3... Ce survol rapide permet de voir comment des cycles aux déterminations multiples scandent l'histoire de la durée des films.

Si la durée maximale d'un film bute sur la rentabilité quotidienne de la copie et son rapport avec un budget en raison de la longueur du métrage ainsi que sur la capacité d'attention supposée du spectateur, si la durée minimale bute sur le temps nécessaire au développement d'une histoire lui-même lié à l'attente du spectateur en termes de satisfaction vis-à-vis du prix du billet, on aboutit dans les années 20 aux 90 canoniques minutes, point d'équilibre.

Mis en place pour répondre à la désaffection des salles consécutive à la grande dépression, le double programme proposant deux films pour le prix d'un seul inaugura une nouvelle durée hybride qui disparue avec lui (pour réapparaître dans les films direct-to-video). Le film de série B ne pouvait évoluer qu'entre 50 et 70 minutes d'autant plus que son grand frère flanqué du A pouvait quant à lui les dépasser allégrement. Le téléfilm, qui n'est rien d'autre que le successeur dévalorisé de la série B (là où les films direct-to-video peuvent encore réserver de rares surprises et révéler des réalisateurs comme au Japon), voit sa durée parfaitement définie pour respecter une grille de programme. Les séries télévisées se voient elles aussi, pour des raisons publicitaires, cantonnés dans des formats précis : 22 min pour les sitcoms, 42 min pour les séries traditionnelles, le tout formant des tranches faciles à manier de 30 et 60 min une fois la publicité intégrée. Les documentaires évoluent quant à eux dans des formats peu ou prou identiques : 26 et 52 min. Ainsi peuvent-ils former des premières parties de soirée tel *Envoyé Spécial* sur France 2. Les longs métrages documentaires, à l'exception des formes hybrides de docu-fiction ou de sujet fédérateurs tel que l'environnement, sont réservés aux secondes parties de soirée. Le cas de Arte est bien entendu écarté.

Si la limite officielle entre court et long métrage se situe au niveau de l'heure (1600 mètres en 35 mm), une catégorie hybride se loge entre la demi-heure et ce palier fatidique : le moyen métrage. Si les plus courtes des séries B pouvaient durer moins d'une heure, c'est dans la comédie burlesque que ce format trouva sa place, alliant une vigueur et une densité difficile à maintenir sur 90 min et une durée suffisante pour installer personnages et situations, préalable aux rebondissements et aux climax. Les films de Laurel & Hardy ou de W.C Fields n'excédaient pas les 60 min et le plus long film de Buster Keaton *le Mécano de la Générale* dure 76 min. L'aspect beaucoup plus narratif, politique, tragi-comique du conteur Chaplin l'écarta de ce format, le poussant au contraire au-delà des 2 heures comme dans *Le dictateur* ou *Les feux de la rampe*. De même pour les Marx brothers où les gags absurdes ne prennent toute leur saveur que dans un rapport dialectique de sabotage et de contraste vis-à-vis d'un scénario volontairement convenu, sommaire et plus ou moins délaissé (en particulier dans leurs premiers films). Même le scénario de *A night in Casablanca* bascule très vite de la parodie de *Casablanca* au pur prétexte, souveraine désinvolture. Sans cet arc narratif, le film perdrait toute cohésion. Les 90 min s'imposent alors, ni plus ni moins, parfait équilibre prévenant l'effondrement et la dissolution d'un édifice schizophrène.

Le moyen métrage est donc le format le moins usité. Inadapté à la télévision qui se verrait obligée de pratiquer un double programme en prime-time ou de les diffuser comme une série, ce qui nécessiterait une production hors de toute capacité industrielle et rendrait impossible toute fidélisation, fondement de la télévision dans la maîtrise de l'emploi du temps. Inadapté à la salle où il ne peut même pas remplir une fonction d'introduction comme les courts métrages le firent, il se voit malheureusement cantonné aux festivals, n'ayant même pas les faveurs des troisièmes parties de soirée comme son

petit frère (*Histoires courtes* sur France 2, *Die nacht* sur arte). Moins exigeant et dangereux que le court-métrage trop souvent pris à la légère, permettant les écritures elliptiques ou ramassées dans le contenu mais étirées dans la mise en scène, laissant le temps aux personnages d'évoluer, il est un format riche et adapté aux jeunes réalisateurs en particulier. D'ailleurs, bon nombre de films sélectionnés dans les festivals de court-métrage excèdent les 30 min.

Contrairement au théâtre ou à l'opéra, le cinéma se voit contraint de formater la durée de ses métrages dès sa naissance puisque la durée des vues lumière et des bandes foraines était déjà standardisée dans un besoin de rationalisation et de satisfaction d'un public désireux d'admirer rapidement ce qui n'est encore qu'une attraction. Que l'on pense aux mystères médiévaux pouvant durer plusieurs jours, cas extrême il est vrai, aux pièces de Paul Claudel (12h pour *Le soulier de Satin*), de Ibsen (5h pour *Peer Gynt*), de Tchekhov (6h pour *Platonov*) et l'on comprendra l'étroitesse et mais surtout la standardisation de la fenêtre temporelle du cinéma.

Pourtant, ce n'est pas sur ce temps que la standardisation opère ses plus grands dégâts, au contraire. A l'échelle de son histoire, ces contraintes se révèlent bénéfiques dans la mesure où elles forcent le cinéma à exploiter ce qui lui est spécifique : le temps discontinu et sa force de concentration, de dilatation, de construction d'un temps non chronologique. Si la tragédie classique fût le sommet de la stabilité des unités, le cinéma peut en signer l'explosion. *Contraindre les limites externes du temps cinématographique c'est contraindre ses limites internes à l'émancipation. A l'âge du cinématographe, une heure consume un siècle.*

Le temps diégétique

Vient ensuite le temps diégétique. Lui aussi a son histoire et ses particularités. Il peut varier considérablement en durée et en complexité, du film à flash-back où l'action présente peut se voir concentrer en quelques minutes à la saga historique et ses grandes ellipses en passant par le film en temps réel. Ce temps est impossible à mesurer de manière précise.

Même un film tel que *Time code* de Mike Figgis, s'il indique précisément le temps que dure l'action et donne indirectement son heure de début, reste muet quand à la date de l'action. La quasi-totalité des films actuels opère des ellipses, des montages séquence ou fréquentatifs⁴⁷ de plusieurs heures, jours ou semaines, ne donnent aucune date ni heure de début comme de fin. Par exemple, la présence systématique des fondus enchaînés entre les séquences est un procédé disparu avec le cinéma classique et qui complique la lisibilité temporelle. Ce temps diégétique se mesure ou s'évalue de manière chronologique alors que le film opère des ellipses non mesurées et parfois non signifiées dans le cas des micro-ellipses, de même pour les flash-back et flash-forward (refus de la médiation subjective ou visuelle du flash-back, pas d'effet de transition, pas d'inscription, pas de voix off, pas d'altération de l'image). C'est toute sa difficulté. Pour le mesurer, il

⁴⁷ Selon la terminologie Metzienne, nous considérons le montage fréquentatif comme un syntagme en accolade. Le montage séquence représente quant à lui un syntagme narratif, linéaire, discontinu et organisé.

faudrait boucher les trous, les évaluer, remettre le temps dans l'ordre chronologique et connaître le point de départ ou de fin de cette chronologie. Chaque moment du film pourrait alors se voir attribuer une heure et une date.

Le temps diégétique est l'étendue plus ou moins grande, continue et linéaire mais surtout plus ou moins mesurable entre les deux points extrêmes de la chronologie du film. Plus simplement, il est le « de quand à quand » (le « combien de temps » se déduisant automatiquement), cette impossible chronologie reconstruite du monde du film (la diégèse). Nous proposons quatre facteurs pour tenter de le cerner.

Premier facteur, sa complexité. Le film utilise-t-il de nombreux flash-back, flash-forward, ellipses, montage séquence, rêves, montage parallèle ? Plus ces figures se multiplient, plus il est difficile de savoir sur combien de temps se déroule tout le film, quel est son point de départ et d'arrivée.

Second facteur, la lisibilité. Même si elle est en raison indirecte de la complexité dans la quasi-totalité des cas, l'illisible étant l'objet de travail, un film morcelé mais donnant des informations précises de reconstruction est imaginable (c'est en partie le cas dans les films à révélation rétrospective comme *Usual suspects*).

Troisième facteur, la rationalité. Il s'agit là d'une notion relative à la diégèse qui, rappelons le, est un concept excédant de beaucoup le problème du temps. Une diégèse généralement irrationnelle, c'est-à-dire dont les conventions de toute sortes ne respectent pas celles de la réalité, peut localement être rationnelle voir limpide au niveau temporel. Inversement, une diégèse généralement rationnelle, respectueuse des déterminations de la réalité, peut parfaitement être irrationnelle d'un point de vue du temps, et de ce point de vue seulement. Folie circonscrite. Ainsi la comédie romantique *Un jour sans fin* est édifiante. Bill Murray vit plusieurs fois la même journée mais la réalité dans laquelle il évolue est identique à la nôtre jusque dans l'écoulement du temps dont on nous donne de multiples indications chiffrées, créant ainsi un contraste d'autant plus fort entre cet écoulement logique et le bégaiement de cette journée. L'irrationalité du temps réside alors dans cette coupe au moment de ses multiples morts, point aveugle instantané de la folie.

Quatrième facteur, la cohérence. Quand Godard pratique ses arrêts sur image dans *saive qui peut la vie*, il rend le temps diégétique incohérent, rien ne justifie intérieurement la glaciation momentanée d'Isabelle Huppert sur son vélo. De même quand l'irresponsable Haineke rembobine le métrage de *Funny games*. C'est le fait du prince, altération venue du dehors et affichée comme telle dans tout le trouble qu'elle sème. Inversement, l'écoulement particulier du temps au sein de *la zone* dans *Stalker* relève de l'irrationalité. Il est une détermination interne et justifiée de la diégèse jusque dans les dires du stalker. L'impossible reconstruction de la chronologie des faits dans *Total recall*, à cause de l'imbrication de la réalité et de souvenirs à la véracité douteuse, relève de l'irrationalité. La technologie avancée permettant l'implantation de souvenirs factices rend cet imbroglio plausible dans ce monde particulier.

Enfin, nous pouvons donner quelques exemples de cas limites. Trois types de flash-back brouillent les pistes. Premièrement, le flash-back non médiatisé par une subjectivité ou un effet visuel fait vaciller la cohérence du temps diégétique. Il est le fait d'un deus ex machina décidant de revenir en arrière, mais cet acte souverain est masqué. Ce qui est de l'incohérence se présente sous le jour d'une irrationalité. Le spectateur voit le temps du film perdre la raison sans comprendre que Dieu est intervenu. Ce n'est qu'une fois le flash-back identifié que l'irrationalité tombe et que l'incohérence apparaît. L'incohérence peut donc se montrer ou se voiler. Deuxièmement, le flash-back

mensonger. S'il est connu comme tel par le spectateur, il ne pose pas de problème et relève de l'irrationalité. Par acceptation conventionnelle du mensonge, nous acceptons de voir un temps qui n'a pas existé, fruit de l'invention du menteur et qui relève alors de l'irrationnel. Inconnu du spectateur, il reste une irrationalité mais qui prend momentanément pour le spectateur le jour d'une incohérence, rejoignant dans le trouble le flash-back non médiatisé. Enfin, suprême raffinement, les films à flash-back multiples où chacun, mensonger ou non, est l'expression d'un point de vue. Se confrontent alors des récits subjectifs aboutissant à des souvenirs honnêtes ou non mais inévitablement tronqués et orientés. Si la vérité n'est pas dévoilée d'une manière ou d'une autre, le spectateur ne peut conclure qu'à l'incohérence. Des films tels que *Rashomon* ou *Harakiri* lèvent le voile, démasquent le menteur et permettent rétrospectivement de conclure à l'irrationalité du récit mensonger, l'incohérence tombant du même coup.

Une très grande variété de temps diégétique peut donc voir le jour dans les liens instaurés entre complexité, lisibilité, rationalité et cohérence.

Le temps de la logique narrative

Ce temps diégétique a une autre face si on le considère vis-à-vis du contenu du récit et non plus du « quand » et du « combien de temps » : il devient alors temps de la narration, du scénario considéré comme succession ordonnée de péripéties (l'histoire au sens restreint). Il est alors ce temps des causes et des fins, c'est-à-dire de la logique. La logique étant ici entendue comme celle d'une diégèse potentiellement irrationnelle. *Il s'agit de la logique propre au film, que celle-ci soit ou non conforme à celle de la réalité.* Sa densité est donc en raison directe de la cohérence de la diégèse. Plus les tenants et aboutissants se justifient et se montrent, plus les causes et les conséquences constituent l'armature voir le sujet du film, moins la diégèse se voit remise en cause par des procédés ostensibles ou non (du dévoilement de dispositif à la simple incohérence scénaristique) plus ce temps prendra de l'importance. C'est ce temps que le cinéma classique et une bonne partie du cinéma « dominant » font régner sous sa forme généralement rationnelle.

Une fois aux commandes, rationnelle ou non, cette logique scande le film et impose ses nécessités inductives, déductives et résolutes. C'est elle qui décidera par exemple du bien fondé des actions et réactions des personnages, de l'enchaînement des événements, du type de résolution. *Le temps de la logique narrative est la face rythmique du temps diégétique quand l'autre face est durative (le « combien de temps », le « de quand à quand »).*

Illustré de la sorte, l'impact temporel de cette logique peut paraître absent. Les réactions d'un personnage ou la résolution d'une intrigue peuvent paraître extérieur au temps. Il est pourtant une forme de logique qui permet d'illustrer clairement comment elle peut prendre le pouvoir, devenir indépendante et avoir des implications temporelles immenses : c'est la logique du suspens. Dans ces films, seule compte la création d'une temporalité propre à générer le suspens, entreprise nécessitant un asservissement des autres temps susceptibles de la contrarier (nous verrons plus loin qu'il n'en n'est pas forcément ainsi dans le suspens bressonien). Les événements, les actions, les

personnages peuvent alors apparaître et disparaître, s'enchaîner de manière folle du moment que le suspens est maintenu. La logique du suspens prime sur toutes les autres logiques potentielles. Le rythme du film (des scènes, des dialogues, du montage) sera alors spécifique, d'où la création d'un temps tout aussi spécifique.

Car si le suspens peut porter sur de nombreuses choses de manière unique ou non (le qui, le quoi, le comment, le quand, le pourquoi, le où...), si sa construction dépend de certaines techniques non temporelles (fausses pistes, typage des personnages, éléments non dévoilés...) il est en dernière instance affaire de temps puisqu'il s'agit de tenir en haleine. *Une fois le film achevé, le suspens se résout de manière temporelle. Ni trop tôt ni trop tard (dimension durative du temps), ni trop confus ni trop limpide (densité du temps, nombre d'informations accumulées avant la révélation ou le dénouement), tels sont les deux équilibres à trouver.*

Le temps de l'action

Il est le dénominateur commun concret de toutes les couches de temps. Par exemple, il concrétise le temps de la diégèse. Dans le cas de l'ellipse, le temps de l'action est nul quand celui de la diégèse est potentiellement infini. Une ellipse n'a pas de limites a priori. A l'échelle de la scène ou du film, où il se confond avec le temps de projection, ces ellipses rendent le temps de l'action inférieur au temps diégétique. D'une histoire s'écoulant sur six mois, le film ne nous en présentera que deux heures, soit le temps de projection confondu avec le temps de l'action. Vis-à-vis de la diégèse, le temps de l'action, *c'est le temps diégétique présenté*, forcément inférieur au temps diégétique (sauf pour les films en temps réel). Dans ces films, temps de l'action, temps de projection et temps diégétique ne font qu'un. On voit ici, en creux, comment la temporalité cinématographique procède en partie d'un décollement de plusieurs couches de temps que certains films peuvent faire se confondre.

Le mystère Picasso est peut être l'une des expressions les plus pures de la puissance d'évocation et de révélation de ce temps. Ce n'est que par le temps réel de l'effectuation de l'acte pictural que peut s'ouvrir, et certainement pas se refermer ni se résoudre, le mystère de la création. *Il est le temps de l'immanence, celui par lequel l'action parle d'elle-même par son accomplissement, sans supplément, reprise ni explication externe.* Il est le seul temps autosuffisant. Comme temps de l'immanence, il est ainsi nommé vis-à-vis de lui-même. Avant et après tout, c'est bien le temps de l'action qui s'impose comme irréductible, comme support de tout les autres, même si l'action en question s'est enrichie de beaucoup d'autres temps. *A cet égard il est le temps premier du cinéma, celui par lequel tout débute et se résout car il n'est rien d'autre que la durée du réel captée.* Il est ce temps échappant au propos de Metz selon lequel « le cinéma monnaie un temps dans un autre temps ». Il se manifeste par le mouvement du réel.

Le temps dramatique

Ce temps de l'action, s'il est considéré en regard du temps réel (le temps que prendrait une action dans la réalité) devient temps dramatique. Il est alors le temps que prend une action ou une scène non pas pour tenir dans les limites du film mais pour exprimer au mieux une situation de manière dramatique. Il n'a alors aucun rapport avec la réalité. Bon nombres d'actions sont raccourcies ou rallongées au cinéma. Un blanc artificiellement prolongé dans une discussion est le type même de la création d'un temps dramatique. Toute l'intensité se logera dans ce blanc qui n'aurait sûrement pas duré dans la réalité. *Le temps de l'action, comme tel vis-à-vis de lui-même, comme temps diégétique présenté vis-à-vis du temps diégétique, comme temps de projection à l'échelle du film, devient le temps dramatique vis-à-vis du temps réel. Concrètement il s'agit du même temps.*

D'autre part, le temps dramatique est une catégorie fictionnelle et interne au plan. Fictionnelle car elle n'a aucun sens quand ce qui est filmé n'est pas mis en scène. Interne au plan puisque qu'il relève de la direction d'acteur et non du montage. Rigoureusement, le temps dramatique est absent d'un plan documentaire et ne pourra être créé de manière artificielle qu'à l'échelle du documentaire tout entier, par le montage. Dans la réalité, le documentaire n'étant jamais exempt de mise en scène, la présence de la caméra et le rythme des questions éventuelles influençant les protagonistes, la catégorie de temps dramatique voit son opérabilité se dissoudre. Parce que sa portée y est plus tranchante, nous la cantonnons à la fiction.

Le temps du récit

Le temps du récit est la conjugaison du temps de l'image. C'est par lui que l'on se trouve face à l'ambiguïté de l'image cinématographique. Toujours au présent vis-à-vis de la perception du spectateur, elle est au passé vis-à-vis du moment de la projection et au passé, présent ou futur vis-à-vis de du récit. Si on peut considérer sa dimension passée (liée à sa nature indicielle) comme théorique et anecdotique, submergée par sa dimension présente perceptive, cette dernière est quant à elle irréductible.

C'est ce présent de l'image qui fait du flash-back et du flash-foward des figures intellectuelles qui n'ont rien en commun avec un texte au passé ou au futur. Il faut désigner le temps grammatical de l'image à l'aide de signes internes ou externes à l'image mais qui lui sont hétérogène en essence. Si aucun signe ne vient rappeler le statut passé ou futur de l'image, celle-ci retrouve sa nature présente⁴⁸. Même en

⁴⁸ « Aussi, à moins de faire appel à la parole, le cinéma tend toujours à confondre tout les modes de temps concevables en esprit dans le seul mode et temps du présent visuel. Et quelle que soit la valeur historique du passé ou du futur, dont l'actualité d'exposition se trouve surchargée, cette surcharge reste toujours un peu nominale » (EPSTEIN Jean, *Passé et futur actuels* in *Ecrits*, p 164. Seghers, Paris, 1974). C'est bien cela, le

présence d'une image altérée ou de faits présentant les causes de la situation actuelle, le présent reprend peu à peu le dessus. En fin de compte, le seul moyen de ne jamais perdre la conjugaison, c'est la voix off. C'est bien la preuve de la nature littéraire de ce temps. Le texte commentant ou expliquant le passé maintiendra la conjugaison, contenant le reflux du présent perceptif et actionnel. Il est par excellence ce temps imprimé de manière non temporelle, par des signes visuels ou la présence d'un texte. *Ainsi, comme littéraire, le temps du récit ne se soutient jamais de lui-même ou d'un autre temps mais d'éléments hétérogènes non temporels aux résistances variables, de la simple altération visuelle au texte extra-diégétique.*

Au cinéma, on vit toujours un présent mais qui peut être le présent d'un présent, d'un passé ou d'un futur. La vision augustinienne du temps est parfaitement reflétée par le cinéma. Ainsi le temps cinématographique acquiert une forme d'instabilité et d'indétermination puisque qu'il ne s'agit jamais d'un passé mais du présent d'un passé, non d'un futur mais du présent d'un futur. Au-delà du temps du récit, cette indétermination et cette instabilité du temps cinématographique (du point de vue du spectateur) ne sont pas étrangères au fait qu'il est vécu de manière restreinte, à l'aide de seulement deux sens, quand le temps de la vie l'est par les cinq. Un type de projection plus immersif (réalité virtuelle) gagnerait encore en crédibilité.

Se fondant sur Bergson, Deleuze affirme que le Temps se dédouble à chaque instant entre le présent qui passe et le passé contemporain de ce présent qui se conserve. Ainsi l'image aurait une face actuelle et une face virtuelle, l'une passant et l'autre simultanément passée. Le Temps diverge. Mais le problème est que Deleuze affirme l'existence de cette image virtuelle d'une part, hors de la conscience d'autre part. ce qui est absurde puisque virtualité et existence s'excluent. Virtuel n'est pas latent. La virtualité est la négation absolue de l'existence puisque par définition ce qui est virtuel n'a pas été actualisé *c'est-à-dire produit*. Or, *l'existence est précisément l'effet de l'acte productif*. Une existence virtuelle est absurde car une existence se fait toujours à quelque chose. Le produit existe à son producteur et le producteur existe à son produit.

S'il est vrai que le temps diverge, c'est entre un présent qui passe hors de l'individu et ce même présent simultanément *produit* comme souvenir par l'individu (c'est-à-dire sous forme dégradée, dégradation mouvante avec le temps de sa conservation puis par la situation de son rappel). Le souvenir ne se fait pas à partir d'un souvenir pur dont il serait le succédané. Il se fait directement à partir d'un présent dans toute son infinité, sa réalité et son actualité sans face virtuelle où qu'elle soit. Au moment de son rappel par un nouveau présent, il est déjà dégradé et se verra encore déformé par ce nouveau présent faisant appel à lui.

Cette catégorie médiatrice du souvenir pur est un pont entre matière et pensée qui n'a pas lieu d'être. Cette pensée de la médiation n'a pas de fin, fractale où chaque intervalle doit alors être comblé. Mais surtout la médiation refuse la relation. Poser un médiateur, c'est refuser aux deux parties la possibilité de se lier d'elles même dans un rapport particulier. En aucun cas il n'existe de passé en soi ou d'image virtuelle hors de la conscience où ils ont une existence particulière de type théorique. Passé et futur ne sont que des catégories du vécu et de l'entendement et certainement pas de la matière (conçue précisément comme tout ce qui est extérieur à la conscience). L'image virtuelle est cette image parfaite du présent, impossible à retenir car infinie.

cinéma doit nommer verbalement ou visuellement (par des indices ou des altérations de l'image) le futur et le passé que la nature de l'image ignore par essence. Le cinéma n'est qu'action présente.

Ce qui existe c'est le *concept* de l'image virtuelle et le concept du passé en soi car ils sont produits par l'entendement du philosophe. Ce concept lui existe dans une existence de type théorique. Et inversement le philosophe existe comme tel à ses concepts puisque c'est précisément son travail d'en produire, Deleuze ne définissant pas autrement son travail. L'image cinématographique n'existe qu'au présent.

Le temps de la voix

Viennent s'ajouter deux temps que l'on pourrait qualifier de « sonores » : celui de la voix et celui de la musique. Leurs relations aux temps de et dans l'image pourraient elles aussi faire l'objet d'une étude particulière, tant les possibilités de conjonction ou de disjonction, de contre point, de décalage, de redoublement, de masquage ou de révélation, de distanciation ou d'immersion, d'explication ou de confusion sont féconds.

Examinons d'abord le temps de la voix. Son premier aspect est tout simplement le temps du dialogue. Il y a un temps de l'élocution. Ce temps de l'élocution n'est pas seulement la vitesse à laquelle le texte est débité mais aussi cet univers que génère l'acte de parole lui-même et qui se présente sous un jour beaucoup plus flagrant quand la voix s'autonomise dans une voix-off momentanée ou non. C'est la voix extra-diégétique. De nombreuses relations peuvent alors se nouer. Quand un acteur parle dans ou hors de la diégèse, il ouvre une nouvelle dimension temporelle, nous entrons dans le rythme de sa diction, mais aussi dans sa psychologie et dans le contenu de son propos.

La voix peut aussi porter le temps du récit dans le cas d'un événement passé relaté par un personnage. C'est la voix qui va créer une sorte de « flash-back verbal » alors que l'image est au présent. Un passé littéraire va se superposer à une image présente de la diégèse. Dans *After life*, Hirokazu Koreeda nous propose les souvenirs de personnes tout justes mortes, hébergées pour une semaine dans une sorte d'institut de transition où ils devront sélectionner le souvenir le plus marquant de leur vie pour que ce dernier soit réalisé par l'équipe et leur permettre de reposer en paix. Le film opère donc sur un temps diégétique d'une semaine, durée ambiguë puisque ce monde intermédiaire, s'il est spatialement identique à la réalité, ne l'est pas temporellement (les personnages ne vieillissent pas). Durant cette période, seront développés les flash-back verbaux des défunts (d'autant plus opératoires que la facture documentaire et l'éternité propre à l'au-delà facilite le retour en arrière). C'est encore un exemple des innombrables articulations entre les temps.

Le temps de la musique

Le temps de la musique, pour une large part, est extra-diégétique. L'écrasante majorité des musiques de films n'est pas justifiées. Si elles le sont, ou bien elles ne sont qu'un simple fond sonore, ou bien elles s'émancipent rapidement hors de la diégèse pour acquérir un pouvoir de structuration important (montage fréquentatif, montage séquence, scène onirique...). C'est alors le temps de la musique qui bat la mesure, qui rythme la séquence, la scande, le montage se calant sur elle (importance du tempo). La forme achevée de cette construction est le clip, rejaillissant sur le cinéma en retour. Des scènes telles que celle de la boîte de nuit dans *Twin peaks, fire walk with me* sont rares. Ici la musique impose son rythme lancinant, est au centre de l'enjeu tout en étant diégétisée : elle empêche le spectateur d'entendre les personnages, infirmité palliée par d'inattendus sous-titres. L'écrit comme suture auditive. La musique peut également acquérir un aspect rythmique important par le retour ou la prolongation hypnotique d'un même thème.

Le temps scientifique, *chronos*

Cas complexe que le temps abstrait, irréversible et continu de la science. Moyen d'évaluation précise de la durée, il se présente comme le moyen abstrait de commensurer voir de synchroniser tous les autres temps. Pourtant il n'est ni premier ni indépendant. Originellement calé sur le temps astronomique puis sur le temps atomique, il ne se confond jamais avec lui, les années bissextiles nous le rappellent, pas plus qu'il ne s'en émancipe en dehors du calcul. Toute durée chiffrée est inévitablement rapportée à nos habitudes, nos besoins vitaux ou secondaires, notre emploi du temps. D'ailleurs, il en est ainsi pour tout les temps : nous les évaluons à l'aune de nos temps humains. Encore faut-il l'unité adéquate. La journée est une durée appréhendable, mais les 86400 secondes qui la composent, prises en bloc, n'ont aucun sens. A chaque durée son unité sous peine de dissolution, d'homogénéisation, d'abstraction. C'est l'unité seule qui peut scientifiquement rapprocher ou éloigner la durée de l'humanité. *L'année lumière oublie l'homme pour mieux appréhender l'univers. Le choix de l'unité est alors le choix de l'(in)humanité.*

Chronos est donc tout à la fois humain comme création humaine et puissant moyen d'appropriation du monde, mais inhumain dans son abstraction, ses unités diverses, sa continuité et son irréversibilité. Il est symptomatique de l'aspect dialectique de l'appropriation scientifique du monde : l'humain est obligé de se nier à bien des égards pour maîtriser la nature. Par conséquent, un film n'étant pas une équation, *Chronos* entretient un rapport complexe avec ce que nous allons définir comme le temps physique.

Le temps physique

Il est le temps des cycles naturels au sens large : atomes, géologie, saisons, jour et nuit, climat, floraisons, écoulement des fluides, astres, comportement animaux, sommeil, faim... Son absence, quand les personnages ne mangent pas ou ne dorment pas, sa dilatation quand une nuit ou un jour semblent ne jamais finir, procurent imperceptiblement un trouble chez le spectateur car il est un repère physiologique. Le temps non rythmé par la nature, non naturel, devient rapidement et logiquement... surnaturel.

L'interminable nuit de *Eyes wide shut* est à cet égard exemplaire : le couple passe la soirée chez les Ziegler, revient pour fumer et se disputer, Tom Cruise sort pour se rendre chez un patient décédé, marche dans la rue, prend le taxi, rencontre une prostituée, son ami Nick, va chercher un costume, se rend à la fête, le tout avec d'évidentes ellipses et une concentration de situations édifiantes improbable. En l'occurrence c'est d'un surnaturel fantasmagorique dont il s'agit ici tant cette virée se présente avant tout comme une plongée, un mauvais rêve au cœur du désir infantile de cet homme fragile, désarmé par la simple évocation par sa femme de ses propres fantasmes. Cette nuit semble suspendue dans le temps, et pour cause, tout se passe fondamentalement dans sa tête, jusqu'à cette orgie comme point d'orgue où la froideur le dispute au grotesque : mise en scène ésotérique, matériel de sonorisation filmé en premier plan, masques clinquants, copulations outrées, haute société débauchée, sacrifice digne des mauvaises fictions, filles trop belles pour exister... D'une manière générale, le sentiment d'éternité n'est jamais loin puisqu'en l'absence de ces moments clés que sont l'alternance du jour et de la nuit, les repas ou le sommeil, l'écoulement du temps semble s'arrêter.

En regard de la nuit sans fin se pose le jour sans fin, ou plutôt l'indétermination de la nuit blanche dans *Le sacrifice*. Le résultat est le même : la création d'une temporalité suspendue, surnaturelle, bien que basée sur un phénomène parfaitement réel propre aux latitudes septentrionales. L'utilisation systématisée de ce temps physique particulier va participer, entre autres procédés, à un brouillage des repères temporels et à une abstraction de l'espace parfaitement signifiants dans le cadre d'un tel film. L'indétermination du jour et de la nuit est avant tout celle de l'actuel et du virtuel, du terrestre et du spirituel, d'un monde frappé par l'apocalypse atomique et d'un autre monde possible au prix d'un sacrifice qui n'est pas celui d'une maison aussi chérie soit elle mais de la santé mentale. Le monde réel et le monde possible, le centre et la périphérie, le matériel et le spirituel, le relatif et l'absolu, cohabitent et s'interpénètrent dans cette zone à l'espace-temps indéterminé.

Dans le même film, Tarkovski met en scène un temps biologique particulier : celui du sommeil. Mais le procédé, s'il s'inscrit dans un rythme oscillatoire conforme au rythme d'une respiration nocturne, n'en reste pas moins d'un autre ordre, lumineux en l'occurrence. Dans la chambre de l'enfant, la lente pulsation lumineuse extériorise celle du cœur assoupi. Pureté cinématographique. Nous voyons une fois de plus que le vécu du temps doit toujours se supporter d'un objet hétérogène, temporel ou non.

A l'inverse, un certain cinéma japonais scande et cale ses films sur le temps de la nature, certains moments revenant comme un leitmotiv. Ainsi, la répétition et le

changement sont suggérés dans l'unité de leur différence. Combien de films, des wu xia pian classiques ou modernes aux chroniques de Ozu, sont rythmés de plans de nature, de mer, de cioux... Cette importance du temps physique peut avoir également un impact sur l'espace familial : de nombreux films japonais reprennent les intérieurs selon le même cadrage à des heures différentes, générant l'effet conjugué d'une découverte et d'une redécouverte. L'espace ne secrète plus la même ambiance. Kyoshi Kurosawa, entre autres, est coutumier du procédé. Tsai Ming Liang ira plus loin en reprenant des axes et des décors dans des films différents. Dans *Ju-on*, synthèse épurée et formaliste des films d'épouvante japonais contemporains, Takashi Shimizu porte ce systématisme au maximum, filmant la même entrée exigüe sous six ou sept effets lumineux, se permettant des changements de lumière dans le plan ou la coupe. L'endroit physique est le même quand l'emplacement mental et émotionnel a changé. Le temps de la nature, dans le retour de sa différence, trouble l'espace.

On peut également remarquer une omniprésence du repas dans le cinéma chinois. Dans la culture chinoise, le fait de montrer un personnage se nourrir n'est pas dégoûtant et le repas se présente comme un témoignage du rythme corporel et de l'importance sociale de la nourriture. En France, la nourriture n'est jamais mise en scène dans sa banalité. Si des comédies culinaires aussi diverses que *God of cookery* de Stephen Chow ou *Tampopo* de Juzo Itami présentent la nourriture dans toute sa folie, sa créativité ou son érotisme, il n'en reste pas moins qu'une place subsiste pour la banale nourriture. Et si les Américains mangent toujours dans leurs films, il s'agit bien aussi d'un témoignage des pratiques nutritives, consuméristes et sociales mais vu comme pure action, le personnage devant tout le temps faire quelque chose (parler, conduire, consommer, manger...). C'est l'une des clés de voûte du cinéma américain. Bien entendu, il est aussi un procédé de mise en scène plus ou moins vulgaire permettant de réunir certains personnages et de créer un partage, un échange ou un conflit. Cependant, nous pensons que le cinéma asiatique et chinois en particulier rajoute une dimension corporelle à la dimension rituelle et sociale ou à l'artifice scénaristique. Ainsi, on mange quand on a faim ! *Il ne s'agit pas tant de repas que de restauration, de rituel que de besoin.*

Le temps physique est donc un moyen puissant pouvant, par son absence ou sa scansion, à la fois porter le récit, une psychologie, une ambiance, une mystique, une philosophie.

Le temps psychologique

Ce que nous appelons temps psychologique est déjà une temporalité, un complexe de temps porté par des temps « primaires » mais aussi par d'autres types de signes non temporels. Nous avons vu que le temps de l'élocution était l'une des manifestations de ce temps. Mais il n'est qu'une partie du temps de l'action. La lenteur, la torpeur puis la quasi suspension du temps de l'action dans *Nobody knows* de Hirokazu Koreeda exprime clairement l'état d'attente morbide, de dépérissement de ces enfants attendant le retour improbable d'une mère qui les abandonne. La morbidité s'invitera d'ailleurs littéralement par le décès de la sœur cadette. Si c'est l'attente et la solitude qui

les rend apathiques (primauté de la psychologie), tout est inversé pour le spectateur : c'est par leurs actions que nous ressentons leur intériorité.

La logorrhée et l'hystérie de Groucho Marx ne sont rien d'autre que l'expression actionnelle d'un temps psychologique schizophrénique, succession ininterrompue de petites séquences sans autre lien que délirant. Si la révélation de la psychologie par le comportement est une tautologie que le lecteur nous pardonnera, il n'est pas inutile de la rappeler pour bien poser le rôle central du temps de l'action au cinéma. Si la littérature raconte ou rapporte les faits, gestes et pensées d'un personnage, le cinéma les montre, sauf à lui même utiliser des procédés littéraires qui n'oblitéreront jamais la monstration dans son entièreté. D'autre part, la situation influant elle-même sur la psychologie, le type de temps imprimé dans un film n'est pas alors le reflet d'une intériorité mais bien plutôt sa cause. C'est bien la folle temporalité de la guerre (entre autres) qui fait perdre tout référentiel aux soldats de *La ligne rouge* ou *Apocalypse now*. La personne ayant « l'esprit d'escalier », sera d'autant plus désarmée que la situation se fait pressante. Notre temporalité psychologique n'est telle qu'en relation avec celle du monde.

Le temps de la pratique sociale

Il est le temps propre à une activité précise de la vie d'un individu ou d'un groupe. Il correspond à une sphère de l'activité générale. Le temps du travail sera évidemment l'un de ses représentants les plus riches, les plus complexes, les plus influents sur la temporalité des individus. Ses envers, le temps du chômage en premier lieu (et le temps du loisir dans la société de consommation), seront aussi déterminants. Chaque pratique a son rythme propre qui prendra une place proportionnelle à l'investissement dont elle fait l'objet. Une vie se composant logiquement de plusieurs activités, on peut se demander comment s'organisent ces temps, sur quel plan ils se rejoignent, quels sont leurs rapports de force.

Le temps de la vie quotidienne

La vie quotidienne est ici entendue dans la définition que lui donne Henri Lefebvre dans sa *Critique de la vie quotidienne*. Il est le temps des pratiques, du mode de vie, des échanges d'un groupe social plus ou moins complexe allant du milieu socio-professionnel en passant par les générations et les classes d'âge. Il est une temporalité composée des différentes sphères de la vie et n'est donc pas réductible à une seule activité, aussi complexe soit-elle. La vie quotidienne est à la croisée de l'individuel et du collectif, à la fois choisie et subie, précipité de toutes les sphères de la vie sans pour autant en être la somme arithmétique ou holiste, niveau particulier de la réalité entre l'extériorité et

l'intériorité, résultante et résidu, producteur et produit, plan d'échange et plaque tournante à la jonction du sordide et de l'exceptionnel, point de jonction du dominé et non dominé, lieu de rencontre « des biens et des besoins plus ou moins transformés en désirs », révélateur d'un individu, d'un groupe et d'une société toute entière. Le temps de la vie quotidienne aura donc les mêmes caractéristiques, résultat de rencontre complexes et multiples. Tous les temps vécus par l'individu participent à sa création et s'y confrontent. Il n'est pas le temps psychologique qui en est à la fois une composante et un résultat local tourné vers l'intériorité. En effet, la vie quotidienne excède le problème de la psychologie. De même pour le temps de la pratique sociale qui se tourne plus vers l'extériorité et la collectivité. Le temps de la vie quotidienne correspond plus ou moins à ce que nous nommons plus couramment temporalité personnelle, celle là même qui viendra se confronter à celle du film lors d'une projection.

Lefebvre propose une définition locale de sa critique eu égard au problème du temps : « *La critique de la vie quotidienne étudie la persistance des temps rythmiques dans le temps linéaire, celui de la société industrielle moderne. Elle étudie les interférences entre le temps cyclique (naturel, irrationnel en un sens, encore concret) et le temps linéaire (acquis, rationnel, abstrait en un sens et anti-naturel)*⁴⁹ ».

Les malfrats errants chez Kitano, les moines du *Nom de la rose*, le chauffeur de *Taxi driver*, l'agent Ethan Hunt dans *Mission impossible*, les personnages de Ozu, les médecins de la série *Urgence*, les semi nomades dans *le chien jaune de Mongolie*, les jeunes skaters naïfs de *Wassup rockers*, n'ont pas le même vécu du temps. Il nous donne aussi une ligne de fracture générale entre les couches les plus défavorisées et les plus aisées : « *Dans la quotidienneté populaire (« en bas » par convention) prédominent complètement les temps et rythmes cycliques, mais brisés, fragmentés et pour ainsi dire éventrés (inégalement selon les groupes sociaux). « En haut » (par convention) prédominent les temps linéaires, orientés dans un sens, particularisés, mais déliés les uns des autres*⁵⁰ ».

Après le temps physique (biologique en particulier), il est la contrainte plus ou moins forte imposée non plus du dedans mais du dehors bien que le ressenti puisse être tout corporel. Son point de non retour est le temps comme mesure de la valeur confondu avec le *Chronos* décrit par Marx dans *Misère de la philosophie* : « *Alors, il ne faut pas dire qu'une heure d'un homme vaut une heure d'un autre homme, mais plutôt qu'un homme d'une heure vaut un autre homme d'une heure. Le temps est tout, l'homme n'est plus rien ; il est tout au plus la carcasse du temps. Il n'y est plus question de qualité. La quantité seule décide de tout* ». Tout tient dans le renversement du génitif comme énonciation de l'asservissement et dans la toute puissance de la quantité, soit de l'accumulation des instants successifs. *Chronos* comme mesure de l'exploitation. Et cette amoncellement, qu'est-ce si ce n'est la routine ?

Dans les *Lettres de la prison*, Antonio Gramsci décrit justement la routine pénitentiaire comme d'abord salvatrice, servant de béquille psychologique à un individu en grande précarité, comme toxique ensuite car nivelant tout et rendant le détenu vulnérable au moindre accroc temporel. *Pharmakon* du prisonnier, cette temporalité de la répétition à l'identique et minutée que constitue la routine, qui s'applique et s'allie à l'espace exigü de la cellule, finit par abolir ce dernier : « *en somme, le temps m'apparaît*

⁴⁹ (LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, tome 2 p 54. L'Arche, Paris, 1981).

⁵⁰ (LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, tome 2 p 58. L'Arche, Paris, 1981).

*comme une chose toute physique depuis que l'espace n'existe plus pour moi*⁵¹ ». Rabatté sur l'espace, l'ayant asservi et presque phagocyté, le temps lui prend ses attributs et acquiert une dimension physique. Ce ne sont pas seulement les mauvais traitements qui s'impriment dans le corps des détenus mais aussi ce temps morbide et répétitif qui élève au carré l'entropie du temps biologique mais ouvre aussi une porte vertigineuse vers le déroulement inhumain et infini du *Chronos*. Ce temps abstrait acquiert une concrétude terrifiante : la vie n'est plus qu'une succession d'instantanés équivalents.

Cependant au cinéma, ce temps de la prison est bien souvent asservi à un autre temps dont il est le support et l'outil : le temps de l'évasion. Dans *Un condamné à mort s'est échappé*, la métronomie des actions de la vie quotidienne, outre la dimension documentaire du cinéma bressonien, est là pour montrer l'édification du plan d'évasion dont le temps nous tient en haleine. La répétition et la précision des actions deviennent l'instrument d'un changement progressif : celui du prisonnier, chaque fois un peu plus proche de la liberté à mesure que son plan avance. La routine n'en est une que pour celui qui ne projette pas de s'évader. Bresson crée alors un type de suspens unique non plus soutenu par l'inattendu mais par la routine. C'est un suspens linéaire et lent, en ligne droite et non plus un suspens en ligne brisée, fait d'à-coup et d'accélération. Le développement organique remplace la mutation accidentelle. Le suspens n'est donc plus un artifice scénaristique autonome dictant sa loi au réel puisqu'il se cale sur la temporalité réelle du monde. Il y a donc un renversement chez Bresson, le temps du suspens, type particulier du temps de la logique narrative, n'est plus dominant dans son développement. Mais il le reste d'un point de vue narratif car c'est bien d'une évasion dont il s'agit même dans le cinéma très particulier de Bresson. C'est une approche réaliste d'un suspens porté par le réel dans son respect, là où le suspens classique emporte le réel dans un tourment parfois délirant. L'impossibilité de malmener le temps de la vie pénitentiaire fait de la prison un lieu privilégié pour ce suspens. Le temps de l'évasion et le suspens qui lui est lié, sauf à imaginer un flash-forward en révélant l'issue, n'a d'autre choix que le synchronisme au réel.

Dans les cas évoqués, nous voyons comment le temps du travail ou de la situation juridique, qui sont des temps locaux de la pratique sociale, phagocytent la vie quotidienne et la définissent entièrement jusque dans son temps. Ces exemples extrêmes permettent de comprendre la nature composite de ce temps de la vie quotidienne et de la manière dont certains temps peuvent la configurer totalement.

Le temps social global

Fondamentalement, il est un temps de la pratique sociale, mais sa globalité et sa profondeur lui confèrent un statut particulier. Il touche toute la société et n'est pas réservé aux spécialistes de l'activité considérée, laquelle relève alors d'une sphère incontournable de l'édifice social. Il est une composante particulière du temps de la vie quotidienne, sans sous-bassement social fondamental.

⁵¹ GRAMSCI Antonio, *Les lettres de la prison*, lettre n°46.

Si parler du temps médiatique, du temps politique ou du temps de la justice est quelque peu vague, il n'en est plus rien quand le premier, dans sa rapidité et son a-historicité, brutalise le second et le troisième en les obligeant à une action parfois superficielle et précipitée. A cet égard la justice, par définition procédurière, reste légèrement plus indépendante, sauf quand la réforme politique s'en mêle. Notons que ce temps médiatique n'est rien d'autre que la réalisation la plus aboutie du temps spectaculaire.

C'est un temps *cyclique et discret*. Il représente le retour perpétuel des événements spectaculaires et leur lot de faux changement dans un pseudo présent figé. Il est la succession de séquences à la fois isolées et reliées dans un cycle. L'ordre capitaliste s'efforce de contenir le temps irréversible de la modernité, dont il est à la fois cause et symptôme, qui l'emporte vers sa propre fin au fil de l'Histoire. Il récupère cette perspective moderniste en la rendant impossible à atteindre. Il décide donc de figer le temps dans le carrousel confusionniste de la pseudo modernité spectaculaire et de ses fausses nouveautés. Raoul Vaneigem exprime cet état de fait à propos de la consommation : « *L'économie n'a de cesse de faire consommer davantage, et consommer sans relâche, c'est changer d'illusion à un rythme accéléré qui dissout peu à peu l'illusion du changement* »⁵². Le progrès se voit ravalé dans le changement, puis le changement dans le présent perpétuel des fausses nouveautés. Le temps accéléré finit par disparaître. Le spectacle crée une nouvelle forme originale de temps global. Ce temps est façonné de toute pièce tel une marchandise, et ne vise qu'au règne de cette dernière. Mesure frelatée, il impose son joug. Mais le serpent temporel finira par se dénouer à trop se mordre la queue car à bien y regarder, le spectacle ne fige pas le Temps (et donc l'Histoire), il la masque en la singeant à petite échelle et de manière accélérée.

Ce temps spectaculaire est l'arme temporelle du temps étalon du monde moderne : celui de la rotation du capital. Le temps spectaculaire dérive du processus capitaliste lui-même tel que le décrit Marx : « *Le procès cyclique du capital est une perpétuelle interruption, sortie d'un stade et entrée dans le suivant, abandon d'une forme et apparition sous une autre ; chacun de ces stades n'est pas seulement la condition de l'autre, il l'exclut en même temps* »⁵³. C'est un mouvement cyclique où le capital prend plusieurs formes (productif, marchandise et argent) successives qui s'excluent tout en se suivant et se nécessitant absolument comme préalable et résultat. C'est donc un cycle aux parties discrètes et au mouvement ininterrompu... sauf par les crises... elles mêmes cycliques et parties intégrantes du procès. Il y a à la fois succession et juxtaposition des micro-cycles analytiques qui constituent les 3 moments du cycle de reproduction capitaliste proprement dit. Mais la juxtaposition ne peut avoir lieu que parce qu'il y a succession. *Dans la linéarité du temps moderne, succédant aux temps cycliques de la nature, c'est un temps spiralé (celui de l'accumulation) qui domine.*

Nous verrons dans la prochaine partie comment le temps du pouvoir peut s'imposer dans le film selon une dominance particulière. Les temps spirituels, religieux ou non, font également partie de ces temps sociaux globaux.

D'une manière générale, énormément de films intègrent le temps médiatique comme contrainte plus ou moins réelle et fantasmée ou tout simplement comme dimension incontournable de notre époque, rythme de second plan. Dans sa version la plus stéréotypée, le temps médiatique se concrétise dans le personnage du policier ou du

⁵² VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, p30. Folio actuel, Paris, 2005

⁵³ MARX Karl, *Le capital livre 2*, p. Editions sociales, Paris, 1978.

politicien devant jongler avec des médias de plus en plus pressants à mesure que leur silence se prolonge ou que l'affaire se complique. Mais des formes plus évoluées peuvent intervenir. Un film tel que *Breaking news* de Johnnie To illustre bien cette puissance du temps médiatique qui va d'abord pousser les forces de l'ordre à l'action selon son rythme propre pour se renverser et devenir la mise en scène de cette action selon les vues des autorités. Le temps médiatique change de main, désormais organisé par une police en pleine dérive autoritaire. L'imposition se fait toujours pour le spectateur mais les forces de l'ordre se sont appropriées le monstre non pas tant pour s'en libérer que pour le retourner contre ses adversaires, aliénation volontaire. Il peut enfin devenir tout puissant et édifier le monde de toute pièce (*Showtime, The Truman show*). Le temps du pauvre « Truman », dépourvu de toute temporalité propre, n'est rien d'autre que le temps médiatique prenant la forme d'un temps de la narration de la vie d'un personnage. Comme « fake temporel », Le « Truman » est la carcasse du temps à l'heure cathodique.

Le temps de l'Histoire est la résultante de tout les autres et ne fut jamais appréhendé au présent jusqu'à maintenant. Il reste externe et interne à l'homme. Paraphrasant Freud, Paul Laurent Assoun écrit : « *C'est comme divisé que le sujet advient, dans l'histoire, à son acte* »⁵⁴. Il y aurait bien un temps de l'Histoire mais, qui n'advient au sujet qu'à rebours. Ce n'est que dans l'après-coup que la généalogie se fait jour. Pourtant produit de l'homme, c'est un temps au présent inhumain, ce dernier ne pouvant s'y inscrire que de manière décalée, découvrant sa vérité passée dans un acte présent qu'il méconnaît. C'est dans l'ignorance de l'acte présent que le sujet historique advient à lui-même vis-à-vis d'un autre acte déjà accompli. L'Histoire, en tant qu'humaine n'est pas épargnée par la division du *cogito* cartésien. Entrer dans l'Histoire au sens marxiste, celle de la conscience, c'est en finir avec ce que Lacan nommait, historisant la psychanalyse dans la relation à son objet : la forclusion du sujet de la science. Si l'on considère ce temps de l'Histoire comme conscient, il est certainement le plus élitiste de tous, objet de toutes les protections. Il est la conquête ultime de l'humanité dans la maîtrise de son destin. Considéré comme inconscient, il concerne alors tout le monde depuis toujours, chacun étant pris malgré lui dans l'Histoire selon la division sus décrite. Une fois maîtrisé par l'humanité, il perdra l'aspect transcendant, muet et implacable de la fatalité. Car la fatalité n'est rien d'autre que la forme de l'histoire pour le sujet divisé. Nous verrons dans la prochaine partie comment ce temps de l'Histoire peut être amené dans un film.

Au fil de l'Histoire, selon chaque mode de production, un temps social global prend une position dominante plus ou moins forte et lisible correspondant à l'instance dont il dépend. D'une prépondérance d'un temps de la politique et des conquêtes dans l'antiquité à un temps de la religion au Moyen Age, on abouti au temps économique décharné, s'exprimant dans toute sa pureté sous la forme du temps de rotation du capital. Dans certains cas précis et limités dans le temps comme celui d'un conflit généralisé, c'est le temps de la guerre qui rythmera la société. Ce sont des temps sociaux globaux d'exception. On voit ici que ces temps sociaux globaux se développent et se multiplient avec la société. Ils sont de plus en plus nombreux mais il en est toujours un qui domine clairement. Les tribus primitives en sont dépourvues, vivant dans le rythme de la nature sur lesquels se calent les rythmes religieux. Il est donc ce temps qui se détache, se multiplie et mène la société au fur et à mesure que l'humain s'éloigne de la nature.

⁵⁴ ASSOUN Paul-Laurent, *Marx et la répétition historique*, p 36. PUF, Paris, 1999.

temps communs
temps uniquement filmiques

TEMPORALITE DU FILM

temps de la projection
temps de la diégèse
temps dramatique
temps de la logique narrative
temps du récit
temps de la musique
temps de l'action
temps physique
temps scientifique
temps de la voix
temps psychologique
temps de la pratique sociale
temps de la vie quotidienne
temps social global

TEMPORALITE DU SPECTATEUR

temps physique
temps de l'action
temps scientifique
temps de la voix
temps psychologique
temps de la pratique sociale
temps de la vie quotidienne
temps social global

T E M P S V E C U

Structure de la temporalité

Nous pensons que toute temporalité est le résultat de la combinaison structurale spécifique de certains temps et temporalités avec une ou plusieurs dominances, celles-ci pouvant varier en nature et en intensité. Nous chercherons les raisons de cette dominance dans la prépondérance de certaines étapes ou pratiques elles-mêmes résultats de déterminations subjectives (obsessions, parti pris...) et objectives (politique, sociales, économiques).

Relations temporelles

Ces relations temporelles, au même titre que les temps étudiés précédemment, sont des catégories générales susceptibles d'être enrichies par l'étude précise d'un cinéaste, d'une époque ou d'un film.

A. le plan d'immanence temporelle

La première relation fondamentale entre les diverses couches d'une temporalité, c'est celle entretenue avec le temps de l'action. Comme art visuel du temps procédant à la monstration d'un récit, le cinéma n'est qu'action. Le plus descriptif des plans, même dépourvu de mouvement (une nature morte par exemple), est la monstration d'un monde en mouvement. Pendant la durée du plan, tous les éléments se sont altérés. Si le plan persistait, nous verrions les plantes se flétrir, les fruits pourrir et la poussière s'accumuler. La première des actions, avant toute les autres, c'est celle de la durée. Une description littéraire, quelque soit sa durée et sa précision, fige des éléments à un instant précis. Vingt pages plus tard, les fleurs et les fruits n'ont pas changé sauf si la durée de ce changement est décrite. L'état des choses s'actualise automatiquement au cinéma.

Par défaut, un plan persiste alors qu'une ligne mélodique ou une phrase s'arrête. C'est que le cinéma est prélèvement du réel. Or ce dernier persiste par essence. Et le temps de la lecture n'y change rien.

Par conséquent, tout temps se résout directement ou non dans le temps de l'action, le plan d'immanence temporelle. C'est ainsi que nous élargissons le propos de Metz selon lequel « le cinéma monnaie un temps dans un autre temps ». Tout temps se monnaie en dernier ressort dans le temps de l'action, lui-même monnayé en procédés divers, temporels ou non. Le temps de la diégèse devient alors temps diégétique présenté, soit une face parmi d'autres du temps de l'action. Le temps réel devient temps dramatique.

B. les limites temporelles externes

La seconde relation interne à la temporalité, la plus simple et la plus profonde car inhérente à la durée limitée d'un film, est la triangulation entre le temps de projection, temps de l'action et le temps de la diégèse, sachant que le premier et le second se recouvrent à l'échelle du film. Car le cinéma, s'il se développe dans le temps, est logiquement limité par lui. Si un film de très longue durée pose des problèmes de financement et d'exploitation, il pose aussi des problèmes d'écriture, de rythme et de matière. Le temps de projection ayant une fenêtre beaucoup plus serrée que celle du temps de la diégèse, on peut le considérer comme dominant. La première, la seule au demeurant, contrainte irréductible de la temporalité d'un film est la durée du film. *Un des fondements de la temporalité d'un film sera cette articulation en bonne partie narrative entre temps de projection, temps de l'action et temps de la diégèse.* Le temps de la diégèse est-il 10 fois, 100 fois, 10 000 fois plus important que celui de la projection ? Ce temps de la diégèse est-il découpé ou non, selon quelles lois ? Quels moments seront traités avec longueurs ou concision ? Quels moments seront omis ? Quels autres seront répétés ? En résumé, pour aboutir à une durée quelconque, que prélève-t-on de ce temps diégétique et selon quelles lois opérons nous la sélection comme la mise en ordre de ces blocs de durée ?

Le cinéma est l'aboutissement d'une compression de tous les temps (diégèse en premier lieu) dans le temps de projection. Mais comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le temps de projection pousse tous les autres temps à l'émancipation. Les limites externes libèrent les limites internes. Il est cette grande tenaille à l'ouverture limitée qui englobe tous les temps et au sein de laquelle ils devront se mouvoir.

C. temps subjectifs et objectifs

Il s'agit en réalité des rapports complexes d'influence et de reflet entre les temps psychologiques et biologiques des personnages et les temps imprimés de l'extérieur par la nature et la société. Le résultat de ces multiples confrontations sera le temps de la vie quotidienne tel que nous l'avons défini précédemment. Tous les films mettant en scène les hommes dans un contexte social puissant (travail, guerre, prison...) révéleront ces rapports de manière d'autant plus édifiante. Notre distinction est donc principalement analytique. A l'exception des temps biologiques de l'individu et des temps de la nature, tous les temps sont finalement des résultats. Si la temporalité personnelle est forcément dominée dans la réalité, si les temps objectifs déterminent les temps subjectifs en dernier ressort, elle peut devenir toute puissante au cinéma dans la biographie et son aboutissement qu'est l'autobiographie.

D. temps du film et temps du spectateur

Il s'agit de la distinction entre les temps purement filmiques et les temps propres au spectateur. Rigoureusement, aucun temps n'est la propriété exclusive du spectateur, tous pouvant être mis en scène dans un métrage. Certains temps sont donc communs : les temps physiques, le temps de l'action, le temps psychologique, le temps de la voix, le temps scientifique, les temps de la pratique sociale, les temps de la vie quotidienne et les temps sociaux globaux. A l'intérieur de ces temps du spectateur, certains lui sont « internes » (temps biologiques, temps de la voix, temps psychologique, temps de l'action) d'autres lui sont « externes » bien qu'ils participent à façonner sa temporalité dans un aller retour perpétuel (temps physiques, scientifiques, pratique sociale, vie quotidienne, sociaux globaux). La rencontre de ces temps produira une temporalité propre à un individu pris dans un milieu (le temps de la vie quotidienne). Tous les autres sont uniquement du côté du film et ne peuvent pas être vécus hors d'une salle ou d'un autre art : projection, diégèse, dramatique, récit, logique narrative, musique.

C'est la rencontre des temps du spectateur et du film, de leur temporalité respective qui créera une temporalité vécue unique déterminée par le film et ce spectateur particulier.

E. temps primaires et secondaires

On pourrait classer les composantes de la temporalité d'un film en deux catégories. D'un côté les *temps primaires* (des durées), qu'ils soient mesurables (temps de projection, durée du plan, d'une réplique, d'un mouvement) ou estimables (temps de la diégèse à l'exception des films en temps réel, temps de la scène ou de la séquence à l'exception des plans séquence). De l'autre les *temps secondaires* qui ne sont ni mesurable ni même estimable car ils sont en fait déjà des temporalités (donc des constructions) appartenant à des personnes, des lieux ou des groupes (temps de l'histoire, temps du politique, temps de la pensée, temps de la ville, temps de la campagne, temps de la vieillesse, temps d'une relation...). Dans la construction temporelle d'un film, il existe donc des sous-ensembles relativement autonomes qui vont se rencontrer, se contredire, se synchroniser...

Le lien entre ces deux types de temps, c'est-à-dire entre des durées et des temporalités, n'est-il qu'un rapport d'expression ? Les durées ne sont-elles en fin de compte que la manière d'exprimer des temporalités ? Non car d'une part ces temporalités peuvent s'exprimer par d'autres moyens et d'autre part parce que ces durées ont une autonomie dans un certain travail que nous analyserons.

Exemples de dominances

Ces exemples de dominances ne prétendent pas à l'exhaustivité de l'oeuvre du cinéaste ni même du film. Les structures et les dominances temporelles peuvent varier en nature et en intensité à l'intérieur même de la filmographie ou du métrage. La troisième partie de notre étude nous permettra de nous pencher plus en détail sur deux cinéastes. Il s'agit de donner des exemples d'articulation et de dominance générale et non de démêler les liens entre tous les temps. Il est entendu que l'analyse de la structure temporelle d'un film peut s'opérer sur tous les films mais que certains présentent des configurations plus édifiantes et fécondes que d'autres.

A. Antonioni

Antonioni développe une temporalité particulière où la lenteur des actions et des scènes, leur faible densité dramatique et informative apparente révèlent la psychologie des personnages. Le travail révélateur de la durée porte sur la psychologie. Qualifié à juste titre de cinéaste du temps mort, de la coupe, Antonioni profite de la vacuité de ce dernier pour en faire un révélateur en creux de la personnalité des personnages. De *l'Avventura* et ses dilettantes au *désert rouge* et sa femme au bord de la folie, en passant par *Zabriskie Point* et ses jeunes égarés dans le désert d'une contestation non maîtrisée, Antonioni est l'impitoyable psychologue de la bourgeoisie. C'est à ce niveau qu'il pratique une sorte de néo-réalisme psychologique.

Nous avons donc une dominance du temps psychologique par le biais d'un temps de l'action évidé, ralenti et parfois avorté révélant l'intériorité.

B. Lynch

Le temps lynchien, de plus en plus tortueux au fil de ses films, mériterait une analyse très approfondie. Cependant, nous pouvons sans hésiter affirmer que c'est bien le temps psychologique qui est dominant, sous des formes de plus en plus exposées. Les

films de Lynch sont l'expression d'une subjectivité dont la pulvérisation ne fait que renforcer la toute puissance, tant sa liquéfaction lui permet d'envahir chaque pore du réel. Il ne faudra donc jamais confondre la subjectivité avec la conscience ou la personnalité (le moi) ni même avec l'inconscient. Lynch est un cinéaste du sujet dans sa stricte acception psychanalytique, comme effet du signifiant traversant les instances citées. Notre dénomination de temps psychologique ne doit donc pas prêter à confusion. Psychologie est volontairement entendue de la manière la plus vague et profane : celle de l'intériorité humaine. De part cette complexité, ce temps psychologique mobilisera tous les autres temps. Ils sont tous au service de la construction d'un temps du sujet. Mais certains sont relégués au second plan (pratique sociale, social global). Leur aspect historique nuit à l'a-historicité du sujet selon la vision lynchienne. L'appartenance sociale des personnages lynchiens importe assez peu, surtout au niveau temporel. Même dans *Eraserhead*, le statut misérable des personnages est présenté de manière très abstraite et surtout comme reflet de sa situation personnelle de l'époque (rapport à la paternité dont le silence absolu à ce sujet dans tous ses entretiens dépasse la simple rétention d'information au sujet des effets spéciaux du bébé, logement insalubre à Philadelphie, début d'indépendance difficile).

Lynch pratique une dominance d'un temps psychologique particulier : le temps du sujet. Elle s'assoit sur la mise en sourdine de certains temps et de la totale mobilisation des temps restants. Ce temps du sujet abouti dans ses films récents à des boucles schizophréniques aux relations complexes.

C. Hou Hsiao Hsien

Dans la lignée de la nouvelle vague taïwanaise du début des années 80, elle-même inséparable d'un renouveau de la littérature « indigène », la démarche de HHH est l'expression d'un retour comme d'un prolongement du néo réalisme. Le dégel du régime s'amorçant, le projet est clair : montrer les Taïwanais tels qu'ils sont dans leur quotidien présent et historique. Cette monstration, dans sa quête de rétablissement d'une identité oubliée, forclosée ou falsifiée, se fera testimoniale. Témoigner de ce qu'est Taiwan et ses habitants, voilà ce qui est au cœur de cette nouvelle vague. A la question « Comment montrer le monde après les camps ? » fait écho « Comment montrer notre pays après 100 ans de joug nippon et nationaliste ? ». Les conditions objectives et subjectives d'un renouveau du néo réalisme sont présentes. HHH développe alors un dispositif nouveau, fait de longs plans séquences fixes d'une valeur telle que la contextualisation des personnages soit première. Les premiers plans obstruent volontairement la vue de personnages invités à évoluer sans se soucier de leur visibilité. Le spectateur est témoin de l'image lisible, dans le respect de l'image-temps deleuzienne.

Chez HHH, nous sommes en présence d'une dominance du temps de la vie quotidienne par l'effet révélateur du temps de l'action ralenti et étiré. Une ouverture sur le temps de l'histoire, débarrassé de l'instant événementiel, est alors possible (La cité

des douleurs). Le tout s'inscrit dans une démarche néo-réaliste testimoniale de réhabilitation.

D. Tarkovski

La révélation est aussi au cœur du cinéma tarkovskien. Mais la révélation prendra bien entendu sa dimension religieuse. Révélation, non pas de Dieu à proprement parler mais d'un absolu spirituel sous la forme d'un inconnaissable. Chez Tarkovski, dévoiler la réalité du monde consiste précisément à en révéler la part d'insondable. La vérité du monde n'est pas derrière le voile mais le voile même. Son cinéma relève alors plus d'un agnosticisme spirituel que d'une religiosité proprement dite (d'où une universalité plus grande). Bien que présent, cité et invoqué, c'est du monde plus que de Dieu lui-même dont Tarkovski nous parle. Son orthodoxie n'y est pas étrangère en particulier dans son rapport à la nature. Ainsi, le temps de l'action étiré dans de majestueux plans séquences, les temps physiques déréglés (*Le sacrifice*) et la longueur même des métrages concourent à révéler l'éternité... soit la négation du temps. Chez Tarkovski, le temps ouvre sur son abolition suspensive totalisante (l'éternité est le temps figé dans sa totalité passé+présent+futur) par un processus de dérèglement-étirement-dissolution. Mais l'éternité n'existe qu'en regard du temps, ce dernier devra donc toujours être présent pour la suggérer. Aucun paradoxe donc.

Chez Tarkovski, c'est le temps spirituel de l'éternité (un temps social global) qui domine via le temps de l'action et les temps physiques (importance du climat, du jour et de la nuit). Chez Antonioni, HHH et Tarkovski, nous sommes en présence d'un travail de la durée comme durée au travail. Pour chacun la durée opère une révélation différente dans sa persistance, sa continuité et la lenteur du temps de l'action. Ce sont des cinéastes de la révélation par le temps de l'action.

E. Moretti, *Journal intime*

Ce film représente un certain aboutissement de la démarche autobiographique de Moretti dans sa réalisation littérale. Etant convié à partager la vie du réalisateur de manière subjective, c'est naturellement que la temporalité du film se confond presque entièrement avec celle de Moretti (à l'exception du temps de projection, logiquement plus court que sa vie). Ses dérives, ses moments d'ennui ou de précipitation sont les nôtres.

Nous avons donc une dominance d'une temporalité personnelle et pas seulement d'un temps psychologique. Ce sera le cas de tous les films biographiques, la dominance étant en raison directe du subjectivisme de la démarche (de la biographie distanciée à l'autobiographie).

F. US action et spectacularisme

Dans le cinéma d'action américain, il faut aller vite « avant que ». On court derrière quelque chose ou quelqu'un. Le temps de l'action est asservi d'une manière particulière au temps de la diégèse et de la projection (le film doit avoir une densité actionnelle élevée pour satisfaire le spectateur), au temps physique du compte à rebours, au temps de la logique narrative et des temps idéologiques (l'Amérique est un pays en marche, conquérant) et aux exigences économiques bien entendu. C'est le temps de l'action poussé à l'accélération par un principe qui lui est extérieur. Mais c'est aussi le mouvement perpétuel. Tout statisme est refusé, celui des personnages en permanent déplacement (cf. partie précédente à propos des pratiques culinaires) et celui de la caméra dont les mouvements de plus en plus sophistiqués mettent en place un dispositif particulier.

Plus récemment, on observe un renversement, le temps de l'action s'est émancipé, la logique ou le scénario sont sabotés pour laisser le champ libre à l'action « pure ». Ce n'est plus la course poursuite qui fait avancer le scénario ni même le second qui justifie la première, tout juste l'amène-t-il sans heurts. Le scénario n'est plus un squelette, tout instrumentalisé qu'il soit, mais un liant minimal. Le scénario n'essaye même plus de donner le change. Bien au contraire, son dédain est affiché sans ambages. Des films tels *MI3* proposent des courses poursuites ou fusillades quasi autonomes. Tom Cruise court, court encore et toujours. C'est le seul fait. La véritable nature de l'objet convoité, les intentions du méchant, rien n'est explicité. Dans le cadre du cinéma hollywoodien, il s'agit d'une véritable rupture.

En regard de ces films récents, les premiers blockbusters tel que la trilogie *Indiana Jones*, les *Terminator* ou la trilogie ultra physique des *Leathal weapon* semblent d'un classicisme certain, faisant l'effort d'insérer toute débauche pyrotechnique ou physique dans le cadre d'une histoire cohérente. Notons que le néo-classicisme de Spielberg et Cameron y est pour beaucoup. Même les monuments d'action pure et dure que sont *Die hard 1 et 3* de McTiernan se voient structurés par des scénarii limpides mais charpentés où les enjeux ne sont jamais rejetés hors champ, encore moins méprisés.

Deux causes inséparables et convergentes à cette émancipation de l'action : l'explosion numérique et la fin de l'ère de l'*actionner*, figure emblématique des musculeuses années Reagan closes par *Une journée en Enfer*, point final de cette longue décennie où l'action se voyait encore portée par un seul surhomme héroïque. Mais à l'âge numérique, la figure de l'humain indestructible n'a plus de sens. Pourquoi figurer l'homme bionique dans la force physique pure quand on peut désormais le réaliser et même élargir ses pouvoirs au-delà de la simple prothèse. Le passage de témoin est évident dans *Terminator 2* : le T1000 n'a nul besoin d'être bodybuildé puisque l'on peut numériquement créer des pouvoirs bien plus importants que ceux du désuet T800. Si *Die hard 3* signe la fin de l'*actionner*, *T2* en est le film rupture. Si l'on rajoute la déferlante du cinéma d'arts martiaux qui a discrédité les combats occidentaux (véritable problème au

demeurant), toute résurgence ne peut désormais que verser dans la médiocrité comme le prouve les frasques de Vin Diesel ou Jason Statham, sans parler du furtif The rock.

Mais à ce premier temps de la prothèse numérique, aussi élargie soit-elle, succède de manière imperceptible le temps de l'éviction des corps de leur position primordiale. Ce sont les effets spéciaux et leurs possibilités qui deviennent les héros, le héros humain n'étant plus que son principe vital, la « pichnette originelle », son support, un simple faire valoir voir une victime (films catastrophes). Le numérique a pris la place de la toute puissance laissée vacante par le mythe du surhomme des années 80 en le rendant obsolète, tel un produit technologiquement dépassé. *T2* ne montre rien d'autre. L'informatique succède au mécanique. L'imminent *Transformers* de Michael Bay enfonce ainsi le clou une bonne fois pour toute : les humains se feront massacrés par d'incroyables robots numériques, seul attrait d'un film où le spectateur vient pour admirer des modélisations aux pouvoirs dévastateurs.

Nous avons parlé plus haut de la mise en place par les mouvements de caméra d'un dispositif particulier. Parlons pour l'instant de contemplation. Cette construction s'achève dans un procédé récent : le « bullet time », seul objet digne d'intérêt de ce maelström confusionniste, triste porte-étendard du spectacularisme numérique qu'est la trilogie *Matrix*. Cette nouvelle figure pratique une inédite divergence du temps, un décollement dans lequel le flux temporel se divise entre un arrêt et une continuité, le premier représentant le flux « réel » et le second un flux « émancipé », celui de la contemplation spectaculaire du film sur lui-même proposée au spectateur comme absolu de sa position comme élevée au carré (un spectateur contemple purement un film qui se contemple purement lui-même). Le « bullet time », sorte d'arrêt sur image dissocié, est enfin de compte... un petit moment d'éternité ! La persistance d'un instant (donc son éternité) est observable et vivable dans le temps (il y a mouvement du point de vue, le terme de caméra est problématique), soit la mise en image de l'absurdité temporelle ultime, l'éternité étant hors temps par définition (donc non observable et non vivable puisque étrangère à la durée). Le « bullet time » est à ce titre l'invention visuelle la plus stimulante et la plus stérile de ces dix dernières années, marquant un point dernier de la contemplation spectaculaire. Vertige du visuel pur.

Dans *The one*, divergence et décollement temporels ne vont pas jusqu'à l'arrêt de l'un des flux, simple différence entre deux vitesses qui préserve encore une certaine cohérence au monde (cette cohérence est indispensable puisqu'il s'agit de combats) : celle de Jet Li et celle des humains dépourvus de ses capacités hors normes. Beaucoup plus rapide, Jet Li se déplace et abat ses ennemis à une vitesse normale quand ses victimes sont au ralenti, flottant en l'air. Sans atteindre ces procédés de la divergence, le simple ralenti omniprésent et les variations de cadence dans le plan sont les manières la plus simples de créer ce dispositif contemplatif spectaculariste dans sa dimension temporelle.

Son complément spatial est la rotation virtuose autour du sujet. Il ne s'agit pas de l'expression littérale et vulgaire de la « valse des sentiments » chez Lelouch. Il n'est pas non plus question du dispositif paranoïaque du plan inaugural de *Snake eyes* où tout est montré... pour nous montrer que nous n'avons rien vu dans cette fureur (le film pouvant ensuite se justifier dans la reconstitution du meurtre) ! Bien au contraire, il s'agit ici de tout voir. Systématisé par Peter Jackson dans *le Seigneur des anneaux* pour ses scènes de bataille (la rotation perpétuelle était déjà le trait esthétique premier du cinéma de Jackson), repris et décliné dans d'innombrables films et séries (*Les Experts* élargissent le répertoire et les dimensions avec des zooms moléculaires) ce type de mouvement est

l'expression la plus pure de l'influence des jeux vidéo sur le cinéma dans une autonomisation nouvelle du point de vue : l'exhaustivité et la plénitude du réel, soit la négation du hors champ propre au « visuel ».

La première étape fut le refus du montage dans le point de vue unique présenté comme absolu. C'est l'âge télévisuel. L'article « montage obligé » de Daney est à ce titre édifiant. La seconde est celle du jeu vidéo, le réel est maintenant virtuel. La plénitude du réel, qui n'est rien d'autre que le faux sans réplique, se présente sous une forme plus évoluée. Le hors champ est ici refusé dans son épuisement : c'est l'exhaustivité des points de vue comme saturation. Le mouvement perpétuel permet de dévoiler le monde virtuel sous toutes ses facettes, fonctionnant ainsi comme la preuve de l'auto suffisance et de la transparence de ce même monde pouvant alors se mettre en lieu et place du nôtre. Dans le cadre du jeu vidéo, le mouvement étant opéré par le joueur, l'impression d'immersion et d'indépendance dans ce monde virtuel gagne en force. *L'exhaustivité des points de vue dans le mouvement perpétuel saturant est donc l'aboutissement de la présentation de l'espace sous sa forme spectaculaire. Combiné à la divergence temporelle, le monde ayant retrouvé toutes ses dimensions, on aboutit finalement à une version spectaculaire de la contemplation dans sa plénitude spatio-temporelle : le « bullet time » sus décrit. Mais s'agit-il vraiment d'une contemplation ?*

Aux antipodes de sa version antique, la contemplation spectaculaire empêche toute communion avec un monde furieux et plein, vidé de toute polysémie. Elle se voit dépourvue de sa condition spatiale (le point de vue fixe) et de sa condition temporelle (immersion dans le flux du monde), ne subsistant que la position passive du spectateur dans ce qu'il faut rigoureusement appeler une aliénation spéculaire, le terme de pseudo contemplation n'ayant aucune rigueur. La dialectique de la contemplation disparaît. Le spectateur s'abandonne au monde sans jamais pouvoir se retrouver et revenir à lui, restant bloqué dans le premier mouvement sans pouvoir accomplir le second. Il est donc bien aliéné à un monde dont la plénitude présentée empêche et nie toute intégration. Car c'est bien la plénitude qui bloque le processus. Cette aliénation se présente alors comme une suspension du mouvement projectif sans passage possible au mouvement introjectif. Le spectateur se perd... et il adore ça ! *L'image spectaculaire comme aliénante, c'est la perte de soi dans l'en soi du monde par une suspension dans un pour soi spéculaire. Si elle est une dialectique archaïque guettée par l'abandon car elle refuse l'action sur le monde (et donc l'action sur l'humain), la véritable contemplation n'en reste pas une approche féconde du monde. Tout le danger revient à ceci : la puissance immersive du cinéma par l'effet de réel et l'identification, accentuée par les effets numériques, risque à tout moment de la dégrader en aliénation, noyant le spectateur dans le monde présenté. Mais sa puissance dialectique est la mesure de sa capacité aliénante. Nous ne reviendrons pas sur les dangers bien connus de la position spectatorielle. Cet entre-deux qu'est la véritable contemplation est donc très difficile à tenir. Les films rigoureusement contemplatifs sont extrêmement rares.*

Revenons à l'émancipation de l'action. Mais encore faut-il savoir dans quoi l'action s'émancipe. Quelle forme prend-elle quand son autonomie dépasse le stade critique ? Cette forme n'excède-t-elle pas elle le film d'action (dénomination problématique) pour devenir l'un des traits dominants du cinéma... dominant ?! Enfin, s'agit-il d'une véritable émancipation ? A la première question nous répondrons par la vitesse quantitative, à la seconde par l'affirmative, à la troisième par la négative.

Concrètement, la vitesse quantitative se résout dans l'atrophie du scénario, l'absence de temps morts et surtout dans le surdécoupage. Historiquement précédé par

le 2^e degré et les scénarii tortueux, il est le confusionnisme fait image du cinéma dominant : l'action devient incompréhensible. Peut-être pourrions nous approfondir la définition de Vincent Amiel⁵⁵. La vitesse quantitative hollywoodienne, la densité informative et actionnelle élevée, le tempo rapide et constant, n'est que *la forme locale cinématographique de la plus-value relative du visuel*, la productivité de l'image sous la forme dégradée du simple rafraîchissement d'écran. Si la continuité du flux est impossible au cinéma, son épilepsie ne l'est pas.

La plus-value absolue du visuel trouve sa limite haute dans la durée maximale du métrage, comme rentabilité quotidienne de la copie, et dans le spectateur comme saturation, par delà sa petite sœur. Quant à sa limite basse, elle est la *satisfaction du spectateur satisfaite d'elle-même*, c'est-à-dire standardisée dans une durée minimale du métrage. La plus-value relative quant à elle bute en maximum sur la persistance rétinienne et les facultés d'intégration du spectateur et en minimum sur la sus-décrite satisfaction niée dans l'ennui.

La plus-value relative trouve sa source et sa limite interne dans l'humain car elle est la mesure humaine, et par là finie, de son exploitation. De même la limite quantitative du film, sous sa face durative ou intensive, basse ou haute. Si « le Temps est qualité »⁵⁶, dans la vitesse quantitative, il se voit dégradé d'un coup de l'être vers l'avoir puis de l'avoir au paraître. La vitesse n'est plus qu'un simulacre. Comme victoire de la quantité sur la qualité (le rythme), *le surdécoupage hollywoodien n'est que la déclinaison sur celluloïd du règne sans partage de la valeur d'échange sur la valeur d'usage*.

Le cinéma d'action US est bien celui d'une dominance de plus en plus émancipée du temps de l'action dans une forme particulière : la vitesse quantitative. L'action n'est alors jamais aussi excitante, valant pour elle-même. Débridée, sans intervention extérieure la rythmant dans la qualité, poussée en cela par la nécessité spectaculariste des effets numériques, l'action se déchaîne dans la quantité. A ce titre, elle est l'idéologie du flux faite image. Mais cette dernière étant discrète par essence, on mesure tout le paradoxe de cette vitesse quantitative. D'émancipation, il s'agit en fait d'atomisation-accelération-liquéfaction d'une image qui s'abandonne dans la création d'un flux pseudo-continu. C'est la continuité en tant que discontinue. La seconde est la vérité manifeste de la première quant à elle manifestée. Le temps redevient une suite d'instant. La boucle est bouclée dans la déchéance du temps au niveau de son acception mathématique quoique sous la forme supérieure du temps spectaculaire. C'est le temps noyé dans le flux, réduit en dernière instance à un présent perpétuel. La critique bergsonienne redevient une base pertinente par delà le siècle écoulé. Dans la vitesse quantitative, le cinéma renoue avec le primitivisme de sa métrique scientifique à la faveur du règne technologique décentralisé et temporellement suspendu (succédant au règne politique concentré et temporellement dirigé vers l'anéantissement des régimes totalitaires) de ce grand désir moderne : le flux continu, le grand mouvement général emportant corps et esprits⁵⁷. La vitesse quantitative, matérialisation du temps idéologique du flux dans un paraître du Temps, c'est l'image totalitaire.

⁵⁵ AMIEL Vincent et COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, p 66. Klincksieck, Paris, 2003.

⁵⁶ COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique*, p 23. L'Harmattan, Paris, 2004.

⁵⁷ Dans sa trilogie sur les origines du totalitarisme, Hannah Arendt n'insiste jamais assez sur la notion de mouvement comme organisation précédent le régime mais aussi et surtout comme cœur du totalitarisme. La fluidité totale des institutions, l'absence de socle juridique, tout est mouvement. La structure est simple support

G. Le burlesque

Mais bien avant ce règne de la vitesse quantitative et des procédés de la divergence, le temps de l'action avait déjà pu s'exprimer pleinement, cette fois dans une véritable émancipation qualitative. Le burlesque en est la première manifestation, la comédie musicale en est la seconde (sur des bases différentes).

Le burlesque est la mise en scène du rapport du corps au réel. Il est avant tout une affaire d'espaces. Ceux que le héros devra traverser, affronter dans un rapport de force déséquilibré qui fait l'essence du burlesque. Le héros ni ne maîtrise, ni ne domine, ni ne possède, ni ne détruit les espaces mais répond à ses sollicitations avec le pragmatisme poétique et désespéré du fou efficace. Si force il y a, c'est celle de la réponse du sujet parfaitement fluide. L'espace social aussi, celui des rapports humains, économiques... L'espace concret mythifié enfin, celui de la conquête de l'Ouest, cette guerre de l'appropriation de la parcelle en vue de l'exploitation.

Zoomons sur notre parcelle temporelle dans ce riche far west théorique et critique que représente le burlesque. « *Obligé de rendre visible sa moindre pensée, le héros muet [burlesque a fortiori] ne connaît point de rupture entre ses intentions et ses actes* »⁵⁸. Au regard du rapport du corps (et partant de l'individu) au réel qui fonde le burlesque, nous voyons donc que le schème sensori-moteur est roi. C'est donc le temps de l'action sous la forme d'un temps du schème qui devrait battre la mesure. La temporalité du burlesque est alors suspendue au rythme de la séquence fondamentale de l'action-réaction. Le film se cale sur les tribulations du personnage, exposant *in extenso* ses frasques, la continuité étant indispensable au comique. Un gag est une unité discrète et par là insécable. Elle peut être avortée, prolongée, désamorcée, répétée (running gag, déclinaison) mais jamais interrompue ni même montée en parallèle. Cette opération du réel sur le réel qu'est le gag appelle une continuité temporelle dans sa restitution et sa réussite. Le temps de l'action est roi dans cette forme archaïque de l'action-réaction qu'est le gag burlesque, résultat de la mise à l'épreuve de l'individu par le réel.

transitoire. Hannah Arendt avait déjà compris l'unité en tant que divisée qui caractérise la masse moderne des individus désolés car superflus, comprimés au maximum dans leur éloignement par le totalitarisme. L'espace est réduit au maximum (c'est-à-dire le monde au sens Arendtien). Il disparaît complètement dans le réseau, les internautes se retrouvant partout et nulle part dans l'atopie d'Internet, ce grand corps sans organe. Seulement, stade supérieur de l'évolution, la division est manifeste et l'unité seulement manifestée. Toute division était niée dans le totalitarisme ancien puisqu'il était précisément le rempart dernier de l'atomisation. Parler d'un possible totalitarisme spectaculaire (avec le réseau pour support ultime) nous paraît justifié. Les différences doivent cependant être marquées. Quant au temps, celui des totalitarismes anciens était dirigé vers l'anéantissement et se jouait à l'échelle des générations, siècles et millénaires (surtout chez les nazis). Celui du totalitarisme spectaculaire est un présent perpétuel du flux pseudo continu sans direction, ni début ni fin, simple mouvement. Le temps des anciens totalitarismes était encore dirigé et limité (en fin) et spatialisé dans un territoire (la race, la classe). Le temps du totalitarisme spectaculaire serait atopique, pur déferlement, pure puissance, sa propre fin. Enfin de compte, le nouveau totalitarisme ne viserait qu'à la domination totale en soi quand l'ancien ne prétendait à cette dernière qu'en tant que moyen de l'anéantissement total de l'homme. Le nouveau totalitarisme est rationnel là où l'ancien utilisait la rationalité. C'est le contrôle.

⁵⁸ KRAL Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, p 66. Stock, Paris, 1984.

On sait la minutie spatio-temporelle de la construction comique tant son effet doit être immédiat et positif. A l'échelle du film, la temporalité devient une succession savamment organisée de cette unité spatio-temporelle du gag, plus ou moins soutenue par un scénario qui relève du pur et simple prétexte quand il n'est pas absent ou saboté (Marx Brothers), Chaplin faisant exception. Car la durée et le rythme d'un gag sont dictés par une nécessité interne à celui-ci dans son essentielle poursuite de l'effet rire, quelque soit son type. S'il est un cinéaste qui ne peut refuser la position de spectateur, c'est le réalisateur burlesque. Car finalement, le gag tendant au rire, le temps du gag devra respecter le temps du rire, c'est-à-dire ce rythme particulier, qui entre autres facteurs, provoquera l'hilarité.

Le burlesque, qui n'est rien d'autre que l'humour purement cinématographique, nous propose donc un cas unique où le temps dominant est celui du spectateur, en l'occurrence celui du rire, juge de paix de tout travail comique. Nous avons donc une dominance du temps du rire qui se traduit dans le film par cette espèce particulière du temps de l'action qu'est le temps du gag, son rythme propre (c'est-à-dire le temps de la séquence d'action-réaction elle-même réalisation du schème sensori-moteur).

H. Cinéastes de la cadence

Nous entendons par là les cinéastes chez qui les procédés de ralenti ou d'accélération sont une partie intégrante du langage visuel. Ils font système et ne relèvent pas seulement d'une utilisation originale par ailleurs. Concrètement, il s'agira toujours d'une déformation du temps de l'action, c'est-à-dire de la perception au niveau le plus bas : la physiologie.

John Woo est de ceux là. Chez lui, le ralenti est une modalité d'icônisation des personnages à visée tragico-spirituelle. Ici, le procédé de dramatisation joue pleinement dans un romantisme total. Alors, le ralenti exprime purement sa nature *d'approfondissement temporel*. Par le ralentissement de l'action, que sa visée soit scientifique ou dramatique, le temps s'étend et la perception pénètre le réel de manière augmentée. Seule la métrique temporelle du cinéma permet ce zoom du temps.

Chez Wong Kar Wai, l'altération de la cadence est sentimentale et révèle un état intérieur là où le ralenti woien sanctifie de l'extérieur. Les jeux de cadence de WKW ne sont pas spirituels. Mais surtout, comme expressions sentimentales, ils sont le témoignage d'un moment précis et voué à disparaître. D'ailleurs, la vitesse lente et autres filés sont plus fréquents que le ralenti proprement dit (l'icônisation de WKW passe par la pose simple et référentielle). Woo propose au contraire un ralenti qui éternise moralement (le héros est immortel) et esthétiquement (contemplation de sa beauté). La cadence de WKW est sentimentale, empathique et expressive, celle de Woo est spirituelle, érotique et contemplative. Et la réunion possible des deux cinéastes sous le signe du romantisme est impossible quand l'un est tragique et l'autre mélancolique.

Les films d'arts martiaux de Hong Kong firent une utilisation poussée de l'accélération. Ici, la perception doit être saturée et désarmée pour générer un temps de

l'action physique surhumain. Nous verrons dans la prochaine partie que l'accélééré n'est qu'un outil parmi d'autres en vue du désarmement de la perception du spectateur.

Evidemment, c'est le cinéma expérimental et celui des avant-gardes (soviétique, française, surréaliste) qui ont produit le langage de la cadence le plus riche. Chez les surréalistes, il s'agit de perturber la perception du monde, révéler la nature tronquée de la vision admise du réel et dévoiler l'étrange qui gît en son sein. La démarche est psychotropique et subversive. C'est le travail de sape d'un temps de la stupéfaction. Chez Vertov, la démarche est tout aussi politique mais considère les procédés de cadence comme des outils scientifiques d'une connaissance augmentée du réel par l'œil machine, ouvrant les portes d'une action révolutionnaire sur le monde. C'est un travail de (re)construction du réel par un temps de la connaissance révolutionnaire. Chez Epstein, les variations de cadence permettent aussi d'appréhender un réel plus riche mais tout projet politique ou subversif est absent. Les temps multiples et complexes du monde que la science moderne a contribué à découvrir doivent être apportés au grand public et poétisés par le cinéma.

Dans tous les cas, quand la cadence est modifiée, il s'agit d'une dominance d'un temps spécial (stupéfaction, connaissance révolutionnaire, sentiment, héroïsme...) par contraction ou dilatation technique, c'est-à-dire cadentielle, du temps de l'action sous ses faces dramatique et perceptive.

I. Classicismes et académismes

Dans le cinéma classique, dont la matrice est hollywoodienne, dominant la transparence, la fluidité, l'équilibre. Cinéma très écrit et découpé, le scénario y tient une place centrale. Jamais tant qu'à l'âge classique le cinéma ne fut conteur. Le temps sera donc mobilisé pour raconter des histoires. Par exemple, le temps psychologique est dominé puisque les réactions des personnages ne répondent pas tant à une nécessité psychologique qu'à la logique de l'intrigue dont le personnage est le support vivant et identificatoire. La logique narrative truche par le schème action-réaction des personnages qui ne fait jamais obstacle au développement de l'intrigue pas plus qu'il ne la détourne. Le mouvement apparent du film, renversé, ne doit pas induire en erreur. Les personnages sont écrits pour supporter l'histoire, la richesse de leur peinture étant précisément le signe de leur instrumentalisation.

Mais c'est la forme sclérosée du classicisme, l'académisme, qui va nous permettre de comprendre comment et pourquoi le temps de la logique narrative est dominant. Forme pure de domination, l'académisme va nous révéler la véritable raison de ce *régime du scénario*. Si l'on considère la nature spécifique de l'objet scénario (cf. partie I, chapitre 4) et celle de l'académisme comme forme artistique du pouvoir voulant s'asseoir, on comprend aisément comment le second fait naturellement main basse sur le premier. Le pouvoir est ici entendu sous toutes ses formes, locales ou globales, modérées ou totalitaires. Aussi existe-t-il autant d'académismes que de pouvoirs, chacun dérivant d'un classicisme particulier. L'hollywoodien en est la forme générale, chaque genre ou chaque pays ayant connu son âge classique avec ses caractéristiques propres (le scénario n'y

sera pas toujours le seul maître à bord). *Le classicisme est le pouvoir d'une forme achevée, l'académisme est la forme achevée du pouvoir.* Toute la distance et la proximité entre les deux états tiennent dans ce renversement du génitif entre forme et pouvoir. Ayant généré un pouvoir particulier (celui de la forme), dans lequel le pouvoir n'est pas toujours étranger, le classicisme se voit inévitablement récupéré et subordonné.

Finalement, c'est bien à une chaîne temporelle partant du temps du pouvoir (passé mythologique, futur messianique, présent perpétuel ou toute autre combinaison spécifique à chaque pouvoir) pour arriver au temps de la narration en passant par cet objet particulier qu'est le scénario. Enfin, cette narration engendrera une référence temporelle à laquelle il faudra se conformer. Le temps du pouvoir s'assoit par la création de temporalités spécifiques. Le scénario, comme objet contradictoire, ne peut être que le support privilégié de cette mise au pas du temps. Car l'objet de vente est inévitablement objet de contrôle, celui-ci conditionnant celle-là. Du pouvoir au scénario il y a l'industrie (dont le pouvoir est l'émanation), du scénario à la prescription il y a le temps de la logique narrative comme mise en scène cinématographique d'un temps du pouvoir déjà à l'œuvre dans la réalité.

Dans son ouvrage *le cinéma sud-coréen, du confucianisme à l'avant-garde* Antoine Coppola nous donne un brillant exemple de cette sinistre chaîne temporelle du pouvoir. A propos du mélodrame académique, forme quasi exclusive de la production dictatoriale : « *l'intemporalité et le faux réalisme [...] entretiennent une relation dialectique sans failles : l'un ne va pas sans l'autre ; l'intemporalité dédouane le faux réalisme et le faux réalisme est à la fois le produit et le producteur de l'intemporalité*⁵⁹ ». Nous passerons sur cette absence d'ancrage historique précis, arme temporelle première de tout pouvoir autoritaire dans sa peur légitime de la rupture de celui-ci, rupture inévitable et sans cesse repoussée au prix d'effort toujours plus grotesques, coûteux, improductifs et dévastateurs. Nier l'histoire, c'est affirmer le pouvoir dans sa pure présence de fait. « *Tout les usurpateurs ont voulu faire oublier qu'ils viennent d'arriver* »⁶⁰.

Mais à cette a-historicité correspond une temporalité particulière qui en est la réalisation temporelle (le faux réalisme en est la face spatiale) par la toute puissance du scénario et de son temps de la logique narrative. Comme réalisation du temps du pouvoir, elle devra se résoudre dans un comportement psychologique et social en prenant la forme d'une prescription comportementale. Si le pouvoir envoie des signes, le pouvoir autoritaire édicte des mots d'ordre. Cette temporalité n'est autre que celle qui fonde le mélodrame en général : celle de la succession des coups du sort comme expression de la fatalité. Par le biais de cette logique narrative spécifique, le temps n'est plus qu'une succession d'épreuves n'ayant pas à être franchies pour aboutir à une résolution tranquille ou révolutionnaire mais seulement supportées. Le temps de l'endurance se fait endurance du temps. « Supportez », tel est le mot d'ordre. Car en définitive, l'endurance et la passivité qui lui est liée sont bien l'attitude inévitable face à une histoire dépourvue de sens, niée dans la fatalité, l'une des « fausses consciences du temps »⁶¹. Le coup du destin devient moteur et scansion arbitraire (donc religieuse en dernier recourt) d'une temporalité a-historique comme temps de l'endurance. *La fatalité, c'est l'histoire à la langue coupée.*

⁵⁹ COPPOLA Antoine, *le cinéma sud-coréen, du confucianisme à l'avant-garde*, p 45. L'Harmattan, Paris, 1996

⁶⁰ DEBORD Guy, *commentaires sur la société du spectacle*, p 30. Folio Gallimard, Paris, 2004.

⁶¹ DEBORD Guy, *la société du spectacle*, p 156. Folio Gallimard, Paris, 2004.

Enfin, l'ellipse devient elle-même figuration du coup du destin originel : le passage du temps. Le saut instantané, c'est le temps asséné comme fatalité, spectateur sonné. « *Il n'était pas rare que le récit fasse d'inattendus bonds dans le temps [...] on retrouvait 10 ans, 20 ans plus tard les même personnages, vieillis, mariés ou veufs, pauvres ou riches, dans des conditions de vie souvent bouleversées. Ces ellipses de temps figuré n'avaient pas de justification dans la logique du déroulement des évènements* ⁶² ». La logique de ce type de scénario n'est pas celle de la fin comme dans le cinéma classique ou le film à suspens mais une logique de l'enchaînement et de l'accumulation.

Dans les classicismes et dans les académismes a fortiori, c'est bien un temps social global qui se trouve en position dominante : le(s) temps du pouvoir. Dans les classicismes, c'est le temps d'une forme achevée qui domine. Mais en tant qu'achevée, cette forme ne peut être que du côté du pouvoir. Le pouvoir de la forme devient forme du pouvoir, le renversement se faisant de manière progressive. Alors, dans les académismes, c'est le temps d'un pouvoir achevé qui domine. Ces temps du pouvoir s'affirment via le temps de la logique narrative, résultat d'une prise de pouvoir du scénario... par le pouvoir. La boucle est bouclée, le temps du pouvoir ayant les moyens objectifs de sa reproduction simple dans le cas des pouvoirs autoritaires et élargie dans le cas de pouvoirs totalitaires. S'il n'est pas dominant, le temps du pouvoir sous toutes ses formes est toujours présent de manière plus ou moins sensible ou critique dans la quasi-totalité des films.

J. Friedkin – Police fédérale L.A

Friedkin met en place une temporalité particulière par le biais d'une certaine modalité. Cette modalité est celle de la rupture. Rupture rythmique d'abord quand des scènes d'actions nerveuses succèdent à de longues scènes de face à face. Car le mode de rapport entre les personnages n'est jamais autre que celui-ci. Dans un monde d'intérêts individuels et donc conflictuels, le face-à-face se présente comme la forme unique de la mise en relation. Rupture tonale ensuite quand le ridicule rattrape et désamorce le drame. Rupture scénaristique enfin quand le film dérape pour prendre une direction inattendue.

Ce dernier type de rupture semble souvent amené par le second. La rupture de ton entraîne, semble-t-il, une rupture scénaristique. La redirection du développement du film est presque inséparable d'un saut tonal. Nous verrons rapidement qu'il en est autrement et que le rapport entre ces deux ruptures est d'un autre type. Il ne s'agit pas ici d'un simple « trick scénaristique » pour « faire passer la pilule » mais d'une véritable modalité de mise en place d'une temporalité.

Si le rythme en soi et cinématographique en particulier se définit par la vitesse qualitative, c'est-à-dire par la rupture (contrairement à la vitesse quantitative arithmétique), Friedkin utilise un type de rupture particulier combinant scénario et ton. Action-réaction psychologique en somme : quand un évènement inattendu advient, les couleurs et tonalités du monde virent autres. *La rupture tonale est donc conséquence de*

⁶² COPPOLA Antoine, *le cinéma sud-coréen, du confucianisme à l'avant-garde*, p 58. L'Harmattan, Paris, 1996

la rupture scénaristique et le mouvement apparent du film ne doit pas nous tromper car il se présente de manière renversée. Notons qu'il s'agit d'une causalité structurale puisque tout le film est reconfiguré, chaque changement dans une dimension donnée agit sur les autres et réciproquement. Mais la rupture scénaristique reste motrice. Le scénario est donc la dominante du film comme structure, c'est lui qui imprime le rythme. Nous sommes donc en présence d'une rupture structurale à dominante scénaristique.

Si un film est une structure en mouvement, ce qui caractérise une temporalité, une mise en scène, une écriture, un style, ce sera la nature de la dominante et l'articulation spécifique, le développement organique propre qui en découlera en particulier au niveau des ruptures. Dans ce film, il s'agit du scénario. Friedkin prouve qu'il est possible de mettre le scénario au centre du film tout en inventant de nouvelles modalités d'action de ce dernier. Friedkin pratique en somme une *modernité scénaristique*, ce qui n'est pas rien quand on sait à quel point celui-là fut malmené par celle-ci. Ce que Friedkin conserve du classicisme, c'est le rôle moteur du scénario, de l'histoire comme succession de péripéties. Ce qu'il empreinte à la modernité, c'est un mode d'action scénaristique nouveau. S'il fallait absolument classer Friedkin, la dénomination de néo-classique serait la moins mauvaise. Le néo-classicisme étant entendu, selon la définition de Vincent Amiel, comme cette mise en scène dont la base est classique mais que des éléments modernes, postmodernes, maniéristes ou autres viennent déséquilibrer sans pour autant remettre en cause son intégrité. Le néo-classicisme est un classicisme mis à l'épreuve, conscient de lui-même sans le montrer. Le néo-classicisme faisant « coucou » n'étant alors rien d'autre que la post-modernité.

Car la modernité cinématographique, bien qu'elle ne soit pas réductible, s'est édifiée en bonne partie sur le refus de la narration littéraire, transparente, évolutive, conclusive, résolutive et de toutes les philosophies et idéologies qui la considérait comme unique. Si la modernité a des causes et des conséquences multiples dans et en dehors du cinéma, le scénario en tant qu'il se présentait comme le seul moteur légitime et possible de la narration, comme le socle du schème sensori-moteur, fut en quelque sorte le *casus belli*. La modernité a montré qu'il était possible de créer de nouveaux types de narration qui n'étaient pas portés par le scénario classique, d'où l'apparition de nouvelles temporalités. Par conséquent, la modernité ne s'est pas élevée contre la narration en soi (un film narre toujours quelque chose) mais contre un certain type de narration. De même pour le scénario qui n'est que le support de diverses écritures. Refuser le scénario ne veut rien dire, ce que l'on refuse et c'est ce que la modernité a fait, c'est un type précis d'écriture scénaristique qui fermait toute ouverture à d'autres narrations et temporalités. Tout cela est d'ailleurs valable pour la notion de psychologie. La modernité ne refusait pas la psychologie mais une certaine psychologie.

Revenons au film. *Friedkin imprime à son film un devenir de la redirection, une temporalité en ligne brisée. Son rôle de metteur en scène est donc celui d'un aiguilleur malicieux. Son film, tel un wagon lancé une bonne fois pour toute est en permanence re-aiguillé pour suivre un chemin non pas tortueux car on ne perd jamais de vue ni l'ensemble ni le résultat, mais un chemin anguleux où le film avance toujours droit mais pour un temps limité. On ne s'étonnera pas de l'omniprésence du chemin de fer dans ce film tant il en est la plus parfaite métaphore. Pas de flip à 180°, pas de coup d'arrêt à 90° mais d'infinies inflexions à l'angulation limitée. Notre dénomination se précise alors et nous sommes en présence d'une rupture inflexive à dominante scénaristique.*

Dans ce film de Friedkin, nous sommes donc en présence d'une dominance du temps de la logique narrative (porté par le scénario comme toujours) sous une forme

très particulière. Le temps de l'action y joue un rôle important dans l'alternance de longs face à face statiques et de scènes d'actions nerveuses. Le tout prend la forme d'une temporalité en lignes brisées.

K. Scorsese : Les affranchis, Casino.

Les voix off, qui se font documentaire de la vie des gangsters et jamais égocentriques ou introspectives (pas de discours du narrateur sur soi mais toujours sur les autres et leur situation), font avancer le récit, créent un liant, expliquent les enjeux. Là où bon nombre de montages fréquentatifs ou de montages séquences sont portés par la musique (le clip en est l'aboutissement), Scorsese utilise la voix. Les multiples voix off sont autant de points de vue sur la situation mais n'entrent jamais en conflit quant à leur véracité. Chaque personnage semble avoir une vision vraie de la situation, au-delà même de ce qu'il pourrait savoir en réalité. Dénuées de réelle subjectivité, les personnages sont des prête voix de Dieu. Chacun récite un morceau d'un seul discours global sur la réalité là où le personnage réel accompli son destin (le fameux « rise and fall »), lui aussi écrit à son insu. Chez Scorsese, la voix off est à la fois divine, quoique portée par des individus, et documentaire.

L'omni présence des voix off dans ces films sont un exemple d'un temps de la voix dominant qui va porter, pendant une partie du film, le temps de la logique narrative et le temps du récit, la narration se faisant alors au passé. Mais ce n'est pas un pur flash back, car les voix ne sont pas posées temporellement. Chez Scorsese, les voix semblent provenir du futur où plutôt du paradis (les personnages vont souvent mourir et nous avons montré sa nature divine), hors temps donc, et porter un regard sur le présent.

L. Compte à rebours

Certains films peuvent être soumis au temps physique : ceux placés sous le signe du compte à rebours, que celui-ci soit unique et embrasse tout le film, ou qu'il soit local voir multiples. Si chez certains, c'est le *chronos* abstrait qui mène la danse car l'ultimatum expire rapidement ou se voit fixé de manière chiffrée et précise (*Die hard 3*, les innombrables films ou téléfilms mettant en scène des désamorçages de bombes), chez d'autres, ce dernier étant plus lointain ou n'étant pas minuté, c'est le temps physique qui domine : le temps biologique de la maladie du héros condamné dans *Runnig out of time*, le temps astronomique de la malédiction de *Ring* ne laissant que 7 jours, la nuit décisive de *The longest nite* ou *60 secondes chrono*, certains films catastrophes (*Core*, *Le jour d'après*,...).

Cependant, comme nous l'avons vu, le *chronos* ne pouvant jamais totalement s'émanciper du temps physique sur lequel il est originellement calé, hormis dans les calculs scientifiques, *les deux temps peuvent plus ou moins se confondre*. L'ultimatum peut être fixé à longue échéance mais à une heure précise. Ainsi, le *chronos* reprend progressivement l'ascendant pour devenir souverain dans les dernières minutes et secondes, là où il demeure le seul référent visible, la nature (sauvage en particulier), ne donnant plus de signes assez précis et rapprochés. *Armageddon* de Michael Bay est le prototype de ce glissement progressif du temps physique au *chronos* par la présence de plus en plus insistante du grand compteur digital installé au centre spatial de Houston (ce dernier fixe l'instant où toute déviation de la météorite sera vaine).

Ce type de dominance parfois combinée du temps physique ou du chronos est le plus souvent l'expression d'une dominance du temps de la logique narrative, car dans ces films, il s'agit de tenir en haleine le spectateur.

M. Paradoxes temporels

Les paradoxes temporels sont présents dans bon nombre de films. Nous pourrions les classer en trois catégories.

La première regroupe les films où les personnages traversent le temps (*Retour vers le futur*, *Terminator*, *Time cop*, *The one*, des séries telles que *Code quantum*), le revivent sans cesse (*un jour sans fin*), ou le prédisent (*Minority report*). Si les paradoxes temporels provoquent des situations riches en développements comiques, politiques ou philosophiques, le voyage en lui-même présente un intérêt. Il n'est pas seulement un moyen pour créer des paradoxes, tant il répond à des fantasmes profonds (connaître l'avenir, revoir les êtres perdus, découvrir la vérité historique, vivre un événement exceptionnel...). *Si c'est à l'écriture que tout se joue (étape dominante), c'est bien le temps de la diégèse qui est dominant et qui est travaillé dans sa matérialité même.*

La seconde catégorie est celle où les voyages sont absents et où le temps de la diégèse est malmené au montage (*Irréversible*, *Memento*, *Usual suspect*). Nous avons toujours un jeu sur le temps diégétique mais il n'est plus question de paradoxes intra-diégétiques. On est ici dans un travail narratif ayant pour objet principal le temps de la diégèse mais ni dans sa matérialité ni sa cohérence. C'est une reconstruction là où les films de la première catégorie pratiquent une construction. Chacun de ces films pourrait être remonté chronologiquement. *Le temps de la diégèse est donc asservi au temps de la logique narrative (confusion, renversement, manipulation...). L'étape dominante est le montage.*

La troisième catégorie est représentée par les films pratiquant l'histoire-fiction. Ceux-ci peuvent présenter un présent parallèle (*Peut-être*), un présent et/ou un futur parallèle à partir d'un passé divergeant (*2009 lost memories*). C'est ce deuxième sous-ensemble qui représente vraiment l'histoire-fiction. Ces films ne présentent pas un grand d'intérêt dans notre étude. Une fois la fiction acceptée, le film n'a généralement plus rien d'absurde puisqu'il ne sort plus de sa dimension parallèle autonome. *Si absurdité*

temporelle il y a, c'est dans la convention pseudo-mensongère⁶³ du « et si » (qui n'est rien d'autre que la définition de la fiction !) et non dans le film en tant que monde.

N. Les films de guerre

Ce sont les films de guerre qui offrent le meilleur exemple de ce temps imprimé par la position sociale, l'activité professionnelle ou la culture, ici la seconde. D'une part, plus qu'ailleurs, ce temps est imposé sans discussion (seul le temps des religieux ou des prisonniers présente la même contrainte absolue). D'autre part il est très complexe et changeant (ce qui n'enlève rien à sa force contraignante). Le militaire est par excellence cet homme dont la temporalité peut subir des distorsions aussi importantes que rapides et inattendues. Le temps de la guerre, auquel est asservi celui du guerrier est souvent une succession d'interminables attentes plus ou moins dangereuses (à l'arrière du front comme dans *Jarhead*, *Full metal jacket* ou *la ligne rouge*, à l'avant comme dans la scène finale de *Full metal jacket*, ou au milieu de nulle part comme dans *Apocalypse now*) et de combats où le chronomètre s'affole. Toutes les combinaisons sont possibles, procurant ainsi une richesse rythmique élevée : rapport entre l'attente et le combat, durée des déplacements vers le front, durée du combat lui-même et des poses entre les échanges de coups de feu ou d'artillerie, surprise des embuscades... Le combat a son temps propre et n'a cure de celui des hommes jusque dans leurs besoins vitaux (le temps physique est bouleversé, les hommes ne dorment et ne mangent plus). Comme activité sociale déterminée, la guerre engendre son temps propre.

Mais ce n'est pas le seul niveau temporel : la guerre prise dans son ensemble peut elle aussi être « éclair » ou sans fin, morcelée ou continue. Le narrateur de *La ligne rouge* dit vers la fin du film que l'espace et le temps ont disparu et qu'ils errent dans un univers sans repère, suspendus. L'extrême confusion morale, émotionnelle et intellectuelle du guerrier brisé se résout concrètement dans un effondrement du repère spatio-temporel. *Apocalypse now* est ainsi le plus bel exemple d'une guerre hors temps où les personnages voguent au milieu d'un conflit qui a depuis longtemps perdu tout référentiel. Et que dire du temps qui s'écoule sans fin pour les familles restées au pays, telle la fiancée esseulée quittant son mari par missive interposée dans *La ligne rouge*, ou les proches des soldats de *Voyage au bout de l'enfer* ? Jamais autant que dans la guerre l'appréciation du temps n'est aussi mouvante et multiple selon la place de chacun par rapport au conflit. Elle constitue en cela un modèle réduit et très explicite de ce qui se joue dans la société toute entière. Pour cette raison et tant d'autres, le cinéma ne s'y trompe pas en la filmant sans cesse.

Dans les films de guerre en générale, nous assistons à la toute puissance d'un temps très particulier aux confins du temps de la pratique sociale (pour les militaires), du temps social global (dans le cas de conflits généralisés, la guerre impose son temps) et

⁶³ « Mentir pour son avantage à soi-même est imposture, mentir pour l'avantage d'autrui est fraude, mentir pour nuire est calomnie ; c'est la pire espèce de mensonge. Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction » (ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 4^e promenade, p 96. Flammarion, Paris, 2006).

du temps de la vie quotidienne (les militaires et leurs familles dans une moindre mesure voient toute leur vie bouleversée): le temps de la guerre. Pour cette raison, ce temps en mobilise beaucoup d'autres de part sa complexité et le nombre de personnes touchées par le conflit : temps de la diégèse (durée de la guerre), temps de l'action (attente et combat), temps de la logique narrative. Cependant, toute guerre ayant une fin, il ne dure qu'un temps.

O. Godard, One plus one, Le mépris.

Dans *One plus one*, Godard met en place un gigantesque contrepoint entre deux temps de la création : celui d'une chanson et celui de la construction d'une conscience et d'un mouvement politique. On assiste à des genèses. Chacune d'entre elle est inséparable de l'autre dans leur face à face. Terriblement dialectique et didactique, Godard confronte la genèse de la fausse et de la vraie contestation. La nature frelatée de la rébellion petite bourgeoise et marchande des Rolling Stones (et du rock en général) ne se fait jour qu'en regard de la rébellion collective et consciente. Le temps, à travers ces plans séquences, est l'un des outils de ce propos.

Il y a ici une dominance d'un temps de la pratique sociale : le temps de la création. Seulement, l'objet de cette création diffère : politique d'un côté, artistique de l'autre. C'est le temps de l'action dans toute sa continuité, son extension et son exhaustivité (mais sans lenteur) qui portera ces deux temps dans leur confrontation et leur révélation croisée (il ne s'agit pas de révélation immanente ou déductive mais dialectique). Le temps de la musique et le temps de la voix ont évidemment une grande importance.

Dans *Le mépris*, le film s'organise autour d'une durée aveugle, ces 30 min durant lesquelles chacun des membres du couple séparé a vécu des événements et des sentiments inconnus qui feront tout basculer. L'attitude de Piccoli laissant sa femme partir avec le producteur semble être à l'origine du mépris qu'elle éprouve. Cet événement n'est que le déclencheur d'une rupture dont les tenants et aboutissants resteront mystérieux. Quoiqu'il en soit, la séparation elle-même, l'effet de cette demi-heure en tant que durée met le couple à l'épreuve, en plus de « l'incident ». *Peu importe son contenu (elle-même ou autre chose), cette durée aveugle fait proliférer le discours des amants et assoit une dominance d'un temps de l'action éludée comme temps de la séparation. Cette ellipse de l'inconnu, cette coupure dans la coupe, ce temps qui pèse en tant que non vécu (pour le spectateur) et non su (pour les personnages) générera un temps de la rupture. Si le mépris advient instantanément, il produit ses effets dans un temps de la rupture.* Ce film met en scène la rupture, depuis son origine plus ou moins confuse jusqu'à sa consommation. Mais c'est bien le point d'origine qui est central et le temps de la rupture ne vaut qu'en tant que tourné vers ce moment passé du basculement dans une tentative de compréhension.

P. Les Straub

Si l'écrit reste le plus sûr moyen de nous ouvrir les portes de ce temps, le cinéma pourra utiliser tantôt la voix tantôt l'image muette reconstructive ou non. A cet égard, le dispositif rigoureux de « Leçon d'histoire » des Straub est intéressant. D'un côté des personnages statiques récitent un texte très littéraire témoignant de la lutte des classes dans la Rome antique, le tout dans une économie quasi parfaite d'axes (3 ou 4 au total). La toute puissance du texte et sa récitation au passé font de lui le point d'entrée privilégié vers le temps de l'histoire. Mais leur accoutrement et le lieu (un jardin peut être proche de ceux que possédaient les puissants de l'époque) viennent donner une ambiguïté au dispositif : ces personnages semblent être des rescapés de l'époque, à la fois hors du temps et bloqués dans celui de l'Antiquité. Le témoignage se fait alors au passé littéraire mais aussi au présent : la reconstitution, quoique volontairement théâtrale, vient renforcer le présent inhérent à l'image cinématographique. D'un autre côté, les interminables plans muets en voiture dans la Rome contemporaine (ici l'espace devient lui aussi une clé pour pénétrer le temps de l'histoire), proposent à la fois un temps de méditation de ce qui vient d'être dit et une liaison avec le présent. Le temps de l'Histoire peut alors être articulé avec notre époque tout en étant digéré par la longueur du plan, symétrique à celle des passages récitatifs très denses. Ainsi, tout film historique convoque un passé dans le présent pour lui donner une existence historique, c'est-à-dire décalée par rapport au moment des faits mais inscrite dans notre présent. *Trop tôt trop tard* est construit sur dispositif proche. La lecture des textes historiques de Engels et Mahmoud Hussein entre en rapport avec les images de la campagne bretonne et d'Égypte pour ouvrir les portes de l'histoire. Dans Cézanne, le principe est plus explicite puisque aux textes de Cézanne répondent des prises de vue de la montagne sainte victoire. Par la captation présente de l'espace qui est au centre du texte, le passé rejaillit d'autant plus fortement.

Chez les Straub, nous assistons très fréquemment à une dominance du temps de la voix (off ou diégétique) comme ouverture sur un autre temps. Ici le temps de l'histoire avec le concours dialectique du temps de l'action où de la nature (son espace et ses rythmes).

Q. Pelechian

Pelechian est un cinéaste de la répétition donc du temps. Par la juxtaposition de plans structurellement identiques mais substantiellement différents, il distord complètement notre approche du temps dans ce qui est tout sauf un bégayement mais un déploiement spécifique du temps. Ni linéaire, ni à rebours, ni elliptique, mais irradiant

par déclinaison, le temps de Pelechian se développe selon sa logique, une organicité propre. A partir d'une structure événementielle abstraite, il développe un montage aussi sauvage qu'élaboré, un montage de l'occurrence où chaque plan en est une parmi une infinité de virtuelles.

Un homme chute, des animaux fuient. Tel est l'évènement. Pelechian entame alors une déclinaison de plans où les facteurs de variations, du plus imperceptible au plus visible, s'entremêlent. Le lieu, le personnage ou l'animal, la trajectoire, la direction, la vitesse, tout fluctue sans remettre en cause l'évènement. Au contraire, il crée un foisonnement d'occurrences autour d'un point de départ. Il étoffe l'évènement, le fait bourgeonner et irradier avec tous ces plans qui se répètent et se font écho dans un mouvement centrifuge. Il part d'un point pour aller vers une multiplicité.

Pelechian crée un cinéma de l'explosion de l'évènement, réalisé par un montage de l'occurrence. Une tension s'établit alors entre un point de départ abstrait et sa réalisation purement sensorielle, quasi physiologique. Conceptuel, son cinéma l'est. Physique et brut tout autant en tant que phénomène.

Ce qui est étourdissant dans son montage, c'est qu'il laisse entrevoir la perspective de l'exhaustivité des possibles, de l'infinité du Réel. Un évènement pourrait être filmé selon une infinité d'angles et d'occurrences, un plan peut être repassé une infinité de fois, pourquoi s'arrêter ? Comment arrêter la machine quand elle est lancée ?

Pelechian trouve la réponse dans le rythme, ou plus précisément dans la musicalité. C'est elle qui va dicter quand et comment les plans doivent s'entrechoquer, se mêler, se répéter, communiquer entre eux à plusieurs instants ou minutes d'intervalles en créant des ponts temporels plus ou moins longs et sensibles. Montage des échos. Se dessine alors, au fur et à mesure de l'avancement du film, une toile relationnelle entre les plans. Le film se structure en temps réel. Ce développement, cette maturation organique du film est le propre du cinéma mais il prend chez Pelechian une force particulière par la lisibilité et l'impact du procédé.

La musicalité comme garde fou d'un montage au devenir délirant... ses films sont symphoniques, construits en mouvements, en variations sur un thème, le tout avec une grande gamme de nuances du *piano* au *forte*. Le film est conduit par deux chefs d'orchestre qui ne font qu'un : la musique et le montage.

Là où *4 saisons* transformait un documentaire sur la transhumance en un maelström sensoriel sur la chute biblique, les *habitants* ne nous proposent rien de moins que le déluge selon Pelechian, animaux fuyant vers une arche improbable. Le tout en contrebande par le truchement du documentaire animalier le plus humain qui soit. Ou comment l'anthropomorphisme, qu'il soit visuel ou sonore, d'ordinaire détestable, s'impose de manière évidente.

Le cinéma expérimental (documentaire chez Pelechian ou fictionnel) et le cinéma du montage roi (le cinéma russe des années 20 au premier chef) proposent des temporalités à la construction parfaitement intellectuelle fondée sur le montage, émancipée de toute détermination scénaristique, diégétique ou réaliste (respect des temps physiques, sociaux...). Tout au plus s'agit-il de reconstruire une temporalité existante mais sublimée comme dans *l'homme à la caméra* où Vertov tente de retrouver l'agitation urbaine tout en lui insufflant celle de la révolution.

Si le temps de la musique tient un rôle important dans sa fusion avec le montage, si Les habitants nous plongent dans le temps mythologique du déluge (social global), si 4 saisons prend appui sur le temps de la transhumance (pratique sociale) lui-même calé sur le temps physique des saisons, sa construction tout à fait expérimentale d'un temps

de la répétition-déclinaison-irradiation complique la découverte d'une dominance. Nous parlerions alors d'une musicalité du temps, d'une gestion purement rythmique du temps.

Conclusion

Les films expérimentaux proposent des temporalités à la structure dépourvue de dominance. Aucun temps ne bat la mesure puisque c'est la structure dans sa globalité qui s'impose. L'artificialité de la construction acquitte le réalisateur d'un recours à un temps dominant car il est lui-même et directement l'ordonnateur du temps. Débarrassé de toute contrainte, le truchement d'un temps particulier pour faire tenir la structure est inutile car cette dernière ne se soutient que de son artificialité même. Une conclusion décisive s'impose : la dominance serait dispensable dans le cas d'une temporalité se présentant comme une construction, c'est-à-dire un édifice créé de toutes pièces. La dominance serait alors la condition de toutes les temporalités se présentant comme une re-construction c'est-à-dire comme un édifice créé à partir des fragments d'un modèle dé-construit.

Rigoureusement, toute temporalité est à la fois construction et re-construction. Toute pondération de la face constructive exonère de la dominance à hauteur de cette même pondération tandis qu'elle est la condition d'une démarche re-constructive, se faisant plus pressante à mesure que la temporalité concernée désire se mettre en lieu et place de celle du monde. La production des régimes autoritaires en est l'illustration.

Nous tenons ici la définition intensive de la dominance de la temporalité. Cette intensité n'est jamais nulle ou totale. La spécificité de chaque réalisateur, époque, pays, culture ou genre constituent concrètement la pondération qui est la cause intensive de la dominance.

Mais ces spécificités déterminent aussi la nature de la dominance. Au regard de tous les exemples cités, il apparaît que de nombreuses combinaisons sont possibles. Nous pourrions déjà dégager quelques catégories très générales, chacune d'entre elles montrant comment le temps s'inscrit dans la démarche globale du film comme outil plus ou moins privilégié. Un film peut être à cheval sur plusieurs catégories, celles-ci pouvant changer en son cours. Rigoureusement, une dominance n'est jamais parfaitement unique. D'autre par chaque dominance mobilise plus ou moins de temps à son service selon sa nature. Parce qu'ils sont déjà des temps complexes, des temporalités, les temps sociaux en général nécessitent beaucoup de temps à leur service. Quelqu'en soient les modalités, un temps ne travaille jamais pour lui-même, il est toujours lié à une extériorité, temporelle ou non.

- La première serait celle des cinéastes et des films de la révélation, où un temps révèle quelque chose par son action. C'est bien évidemment le temps de l'action et

son immanence qui est privilégié (pureté absolue dans *le mystère Picasso*) mais pas seulement. Dans ces films, le temps arrivé à maturité acquiert une autonomie au service d'un objet à révéler. C'est le « temps en soi pour soi ».

- La seconde serait celle de la confrontation plus ou moins violente des temps (lutte à mort, cohabitation, influence mutuelle...). *One + one* en est un exemple. Il s'agit d'une révélation mutuelle. C'est le « temps contre »
- La troisième serait celle de l'ouverture coordonnée vers un nouveau temps. Il n'y a aucune immanence. *Leçon d'histoire* illustre bien cela avec son travail combiné du temps de la voix et d'un temps de l'action en contre point. C'est le « temps vers ».
- La quatrième serait celle du temps dominateur et non plus dominant. Dominateur en tant qu'asservi à une instance dont il est l'arme. Jamais l'extériorité n'est aussi forte que comme temps du pouvoir. C'est le « temps pour soi ».
- La cinquième serait celle de la comédie et du burlesque en particulier. L'extériorité est ici celle du spectateur, non plus amont mais en aval du film. C'est le « temps avec ».
- La sixième serait celle de la reconstruction d'une temporalité, personnelle et historique comme dans les films (auto)biographiques, individuelle comme dans les films de Lynch (temps de la folie) ou sociale (individuelle et collective) comme dans les films de guerre. Ce sont les films où le temps de la vie quotidienne est central, dans ses liens avec tous les autres temps (pratique sociale en particulier). C'est le « temps de ».
- La septième serait celle de la construction d'un temps expérimental. Nous avons vu comment la structure des ces temporalités, de part leur artificialité même, ne se soutiennent que d'elles-mêmes. C'est le « temps en soi ».

Quant aux procédés utilisés pour la mise en place concrète de ces temporalités et leurs dominances, nous pouvons tracer quelques lignes générales. Chaque étape, dans sa dominance, conditionne la dominance de la temporalité.

- Nous voyons par exemple que l'hypertrophie du montage dans le cinéma expérimental est la principale cause de ces temps entièrement construits. C'est le règne révolutionnaire du montage dont l'avant-garde russe est le paradigme. Il est aussi cette étape dominante dans les films à diégèse pulvérisée. C'est l'approche post moderne du montage comme « méta outil ». Là où le montage révolutionnaire construisait (la révolution), le montage post moderne déconstruit.
- Nous voyons aussi que le scénario est toujours, à des degrés divers, l'instrument privilégié du pouvoir dans la mise en scène de son temps. Aussi est-il resté jusqu'à récemment le point d'appui du cinéma dominant, pour le meilleur (classicisme) et pour le pire (académisme). Mais il est aussi l'étape dominante

dans les films à diégèse paradoxale. Ici le scénario est post-moderne comme déconstructif.

- Mais nous avons vu que les possibilités ouvertes par les effets numériques ont remis en cause cette hégémonie du scénario et de ce qui nous intéresse ici, le temps de la logique narrative. Il ne faut plus parler de montage ou de scénario roi mais d'une post-production reine à laquelle le tournage se voit asservi comme simple captation d'un matériau à compléter, transformer et composer. Le numérique, c'est le 4^e pouvoir, celui de la post-production en tant que nouvelle étape hypertrophiée. Nous avons vu avec le « bullet time » quelles pouvaient être les nouveautés temporelles de l'âge digital.
- La vitesse quantitative, c'est la dominance du montage dans sa version ravalée. D'abord dans le gadget post-moderne puis dans le bout à bout. Mais ses liens avec les effets numériques ne sont pas fortuits en cela que la coupe hystérique du rafraîchissement d'écran se présente tout à la fois comme un palliatif à l'image numérique dégradée et le moyen d'emporter ces mêmes images dans le flux délirant. Dans certains films, la vitesse quantitative fait marcher de concert une post-production et un montage comme procès de dilution de l'image dans le flux, dégradation puis accélération. Tel est l'effet pervers du montage virtuel : la coupe tend, elle aussi, vers la virtualité perdant en force de concrétude. Ainsi peut elle-même perdre de son importance et donc participer avec d'autres facteurs à précipiter le montage dans une dégradation. Dans la vitesse quantitative le montage est roi en tant que dévoyé, souverain fantôme. Le montage, c'est le montage du monde. Le dé-montage, c'est démonter le monde.

Enfin, qu'en est-il de l'effet *cinématographique* ? Le concept d'effet est à la fois dialectique et structural, diachronique et synchronique. Il constitue le moyen du retour au réel (dialectique, diachronique) dans une appréhension spécifique, dans une pratique de celui-ci (structurée, synchronique). Il concerne un *tout déjà donné*, en l'occurrence un film. La production de ce film n'est plus notre objet.

Althusser définit génériquement l'effet de connaissance propre à la pratique théorique comme « *l'appropriation cognitive de l'objet réel par l'objet de connaissance...* ⁶⁴ ». L'objet réel est approprié sur un mode spécifique (cognitif) par un objet relevant de ce même mode (l'objet de connaissance). Il poursuit : « ... *qui est un cas particulier de l'appropriation du monde réel par différentes pratiques, la théorique, l'esthétique, la religieuse, l'éthique, la technique, etc.* ». Un même objet peut donc être appréhendé de différentes manières, parfois complémentaires, parfois contradictoires, toujours enrichissantes dans leurs angles particuliers, orientés donc réalistes.

Le cinéma, comme toute pratique humaine, propose un réel tant augmenté que tronqué dont la combinaison et l'imbrication avec les réels d'autres pratiques constituent notre appréhension générale du réel. Plus elles seront nombreuses, plus notre réel s'élargira et se comblera, sans jamais s'épuiser. *Intérieurement, le manque d'une pratique est la condition de son propre surcroît. Extérieurement, ce manque est celui du surcroît d'une autre qui viendra le combler. Dans leur déséquilibre, les pratiques*

⁶⁴ ALTHUSSER Louis, *du capital à la philosophie de Marx* in *Lire le capital*, p 75. PUF, Paris, 1996.

s'appellent, s'imbriquent, se confrontent et forment la pratique humaine dans un développement déterminé.

Ainsi, *l'effet cinématographique*, comme *effet esthétique* particulier, serait *l'appropriation cinématographique de l'objet réel par l'objet film*. Il n'est pas le vécu du film mais ce par quoi ce vécu *précis* est produit à partir de l'objet film. Se pose alors la question la plus importante : comment cet effet est-il produit à partir de l'objet film ? Car « *la recherche de chacun de ces effets spécifiques [à chaque pratique] exige l'élucidation du mécanisme qui le produit, et non le redoublement d'un mot par la magie d'un autre*⁶⁵ ». Si l'effet produit l'appropriation de l'objet réel, il est lui-même le produit d'un objet : ici l'objet film, là-bas l'objet de connaissance. Enfin, cet objet producteur de l'effet, dans un mouvement dialectique, est lui-même le résultat d'une appropriation antérieure d'un l'objet réel mouvant. Parfois faussé et décalé, l'ajustement est permanent.

Nous pensons que la temporalité cinématographique, forte de toute ses configurations et ramifications possibles au sein du film en développement, *est le réseau toujours en mouvement dans les veines duquel couleront, selon des directions et débits donnés, les flux de toutes sortes qui constituent la pratique cinématographique. Elle est la structure dynamique de l'objet film.*

Ce réseau, rencontrant la temporalité du spectateur, produira une temporalité vécue unique. Et c'est *l'effet de réel*, le matériau de construction de ces veines, qui constituera la surface d'échange avec le spectateur.

L'effet cinématographique est donc produit par l'effet de réel et la temporalité, chacun à son niveau et selon sa fonction : le premier comme agent d'échange spécifique au procédé cinématographique, la seconde comme structure dynamique propre à l'objet film, tout deux comme moyen et fin au sein de la projection (qui est le cœur de la pratique cinématographique). La temporalité est cette structure absente dans la présence de l'effet de réel, lui qui en permet le vécu. Inversement, l'effet de réel n'est rien en dehors de la temporalité comme structure. Ils existent l'un à l'autre dans un rapport productif dialectique. Enfin, l'effet cinématographique produira un vécu unique dans sa rencontre avec chaque spectateur. Nous avons donc les producteurs et le produit de l'effet cinématographique : l'effet de réel et la temporalité d'abord, un vécu unique ensuite.

Si la pratique cinématographique et l'effet cinématographique qui en résulte excèdent le problème de la temporalité, cette dernière ne peut en être exclue, toujours présente comme structure parfois promue au rang d'objet de travail premier comme chez les cinéastes de la révélation.

⁶⁵ ALTHUSSER Louis, *du capital à la philosophie de Marx* in *Lire le capital*, p 75. PUF, Paris, 1996.

PARTIE III :
ASIE, TEMPS EXTREMISTES

INTRODUCTION

Le cinéma asiatique, à des degrés divers, opère un renversement dans le rapport du cinéma au Temps. Si le cinéma occidental appréhende le Réel dans une métrique du Temps par l'Espace, suivant au plus près le procédé cinématographique dans sa dimension scientifique abstraite, le cinéma asiatique appréhende le Réel par le Temps dont il est la mesure, suivant ainsi le procédé cinématographique dans sa dimension productive concrète. On ne s'étonnera donc pas que Deleuze considère Ozu comme le premier cinéaste à pratiquer l'image-temps. La nature profondément dialectique de la pensée chinoise est la raison de ce renversement.

Notre dialectique antique fut éclipsée pendant deux millénaires, accomplissant sa propre séquence dialectique à l'échelle de la pensée occidentale, se niant dans la spéculation comme faux retour dialectique renversé et dans l'analyse comme dialectique non achevée, pour revenir sous une forme supérieure. La dialectique chinoise perdura sous sa forme ancestrale avec toutes les limites (et les défis qu'elle pose) inhérentes à cette forme archaïque bloquée dans un en soi cosmogonique. Cependant, force est de constater qu'elle s'empara du cinéma et de tant d'autres choses avec une force certaine. La fascination populaire mêlée d'appréhension que suscite chez les occidentaux la capacité d'adaptation des asiatiques (de la modernisation japonaise de l'ère Meiji à la greffe originale du marxisme en Chine), si l'on veut bien la débarrasser de tout exotisme ou culturalisme excessif, trouve sa réponse philosophique, auprès d'autres déterminations, dans cette pensée dialectique du changement dans la continuité et le refus de l'originalité créationniste et immanentiste (au profit d'une originalité de la régénération).

Dans cette réhabilitation du Temps venant palier à une approche parfois tronquée du Réel, le cinéma asiatique lui redonne toute latitude pour explorer le monde. Aussi peut-il s'émanciper dans toutes les directions. Le constat d'Antoine Coppola est alors d'autant plus clair : « *Il est aisé de constater un traitement extrémiste de la durée dans le cinéma asiatique et ceci dans deux directions apparemment opposées. L'extrême lenteur, les formes statiques et les successions lentes côtoient les successions rapides et les formes changeantes sans que le sujet des films ne soit en rien prédéterminant* »⁶⁶. L'indifférence relative au sujet est bien la preuve de cette nouvelle place tenue par le Temps, libéré des contraintes narratives et thématiques qui ne sont rien d'autre que les formes les plus visibles de l'idéologie.

Dans la lignée de ce constat et d'autres analyses d'Antoine Coppola, ayant pour socle les deux concepts clef d'image-temps et d'image-mouvement, nous nous proposons, avec l'addition des outils forgés dans les parties précédentes, d'analyser le travail temporel de deux cinéastes parfaitement représentatifs de chacun de ces « traitements excessifs » : Tsui Hark et Tsai Ming Liang.

⁶⁶ COPPOLA Antoine, *le cinéma asiatique*, p 21-22. L'Harmattan, Paris, 2004.

Tsui Hark

« On a pas le temps ! »

"Time and tide wait for no man"

Le plan trace

Qu'entendions-nous, dans notre introduction générale, par épure de l'image-mouvement ? En réalité, il s'agit plutôt d'un ramassement de l'image-mouvement sur elle-même, c'est-à-dire que ses trois composantes (perception, affection et action) qui se fondent dans une seule image à un degré jamais atteint. Beaucoup d'images ont toujours été composées de ces trois facettes, c'est d'ailleurs cette fluidité de la définition deleuzienne qui permet de ne jamais emprisonner son concept dans une taxinomie impossible dont il reconnaît les limites (l'équivalence entre le type d'image et la valeur de plan surtout).

Ce *plan sans gravité*, que nous pensons être la nouveauté harkienne, peut historiquement être vu comme le développement et la systématisation du *plan trace* de King Hu dans lequel perception, action et affection fusionnent par la vitesse. Proche des conceptions picturales et spirituelles du trait dans la peinture et la calligraphie, ce plan ponctuait des combats encore découpés de manière relativement transparente. La démarche de King Hu était à cet égard typiquement néo-classique : il malmenait l'édifice classique de ses combats avec des figures non conventionnelles. Bien que les combats en soient presque absents, le film symptomatique de cette position reste *Raining in the mountain*, film dans lequel l'espace atteint un degré insoupçonné de fragmentation tout en préservant la lisibilité de l'action dans les scènes. *L'hirondelle d'or* contenait déjà quelques plans trace. *Dragon inn gate* en réduira la présence pour s'ouvrir aux grands espaces. Ce n'est qu'avec *Touch of zen* qu'il se systématisera. Au fil du temps, les combats seront de moins en moins transparents, de plus en plus heurtés dans un montage où les mouvements, les regards et la position dictent le ballet, le combat final de chaque film tournant à l'expérimentation (*The valiant ones*). Le raccord se fait alors au mépris total de la cohérence spatiale et temporelle. Le plan trace est alors une figure martiale de montage. Tsui Hark fait une terrible description des malentendus et du mépris dont il souffrira aux USA, les techniciens américains ne comprenant pas la nature des éléments présidant à ses coupes⁶⁷.

⁶⁷ Retour d'exil / Olivier Joyard (Interviewer) In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

Si le court âge d'or classique du wu xia pian reprit certaines des nouveautés de *L'hirondelle d'or*, si un film comme *Duel to the death* de Ching Siu Tung ira jusqu'à reprendre le final de *The valiant ones* (on ne s'étonnera pas de son fructueux travail au sens de la film workshop), Tsui Hark est le continuateur explosif et conscient de King Hu dans l'art du découpage et du montage, dans l'attachement aux personnages féminins émancipés, dans l'attachement à une préciosité des ambiances et des décors, dans la fascination pour la culture chinoise. Dans tout ces domaines, Tsui Hark poussera le curseur : le découpage devient épiléptique, Maggie Cheung devient une nymphomane anthropophage dans *Dragon inn* (remake de *Dragon inn gate ...* de King Hu), Rosamund Kwan (dans la série des *OUATIC*) et Brigitte Lin (dans *Peking opera blues*) deviennent des femmes éduquées et engagées, l'atmosphère confine au kitsch sublimé dans *Green snake*, les contes et légendes chinoises sont revus et corrigés avec ludisme et lucidité (la dimension politique de la déconstruction du mythe de Wong Fei Hong dans la série des *Il était une fois en Chine* mériterait une petite étude).

Décollage

Pourtant, les trois premiers films de Tsui Hark sont clairement terriens. Thématiques et univers expliquent facilement cet état de fait. *Butterfly murders* se déroule aux deux tiers dans des grottes. *Histoires de cannibales* reste désespérément accroché au sol, l'anthropophagie n'est pas le fait d'individus évolués. Quant à *L'enfer des armes*, ouvertement politique et dénué de toute métaphore, son altitude est celle du monde réel : nulle. Si l'on excepte le très commercial *All the wrong clues for the right solution*, le cinéma harkien ne décollera qu'avec *Zu*. Pendant cinq ans, la gravité n'est rien d'autre que celle d'un cinéaste encore aux prises avec la volonté de pratiquer un cinéma ouvertement provocateur, dénué de budgets conséquents. L'échec de *L'enfer des armes* marquera un virage. On ne fait pas de politique à Hong Kong. Telle est la leçon. *L'Enfer des armes* est à Tsui Hark ce que *Dune* fut à Lynch, quoique inversé dans son rapport au système.

Dès lors, Tsui Hark repartira du début et jouera le jeu imposé par le système : le film de genre. Il ne le quittera plus, pour le meilleur et pour le pire, position intenable. Il reprendra sa posture initiale de *Butterfly Murders* : utiliser le film de genre pour le déconstruire puis le reconstruire dans un édifice à la fois populaire, expérimental, historique, iconoclaste et politique. Il fera donc le choix d'un type de subversion particulière : celle des formes. Dans la pure tradition ritualiste propre à l'Asie, Tsui Hark travaille sur des formes, le contenu n'étant que sa conséquence. Cette primauté de la forme trouve un terrain propice dans la post-modernité. Le respect des rites fait l'homme vertueux, telle est la ligne de conduite confucianiste quotidienne. De même pour le Taoïsme qui recèle un nombre absolument illimité de rites en tous genres hérités de plusieurs millénaires d'une pratique non unifiée. Ethique et esthétique se confondent parfaitement dans le rite, là où elles peuvent sensiblement se disjoindre dans un christianisme totalement abstrait où l'esthétique est confisquée comme instrument de pouvoir dans le catholicisme ou évacuée dans le protestantisme. Ses films sont donc

formellement subversifs. La post modernité est donc toute indiquée, elle qui travaille sur un donné, c'est-à-dire un « déjà formé ». Plutôt que de renvoyer au public une image métaphorisée de son présent (ce qu'il fit dans ses trois premiers films), il lui donnera une vision revue et corrigée de son passé. Contre le flux, Tsui Hark fait le choix du flux, au risque de faire emporté.

Si le rythme est effréné et le découpage tranchant, on ne dénombre pas plus de deux ou trois occurrences de plan trace avant *Zu*. Autant parler d'absence. Mais son déferlement dans *Zu* est trop puissant pour être le fait d'une maîtrise technique nouvellement acquise. Sa solide expérience télévisuelle se révèle dès *Butterfly Murders* dans un montage nerveux et millimétré. Si la gravité se voit déjà pulvérisée à un degré élevé dans *Zu*, c'est parce que ce film s'y prête, tout simplement. Doté d'un budget colossal, wu xia pian mythologique permettant tous les excès, investi d'une volonté révolutionnaire, résultat d'une posture éthique et esthétique qu'il ne quittera plus, *Zu* pouvait malmener l'espace et le temps. Dès lors, le cinéma harkien sera aérien. Jusque dans ses films les moins spectaculaires et les plus éloignés des arts martiaux, personnages et scénarii conservent une fluidité et une légèreté évidente. Progressivement, tout alibi disparaîtra, le réel contemporain n'a plus de pesanteur : c'est *Time and tide*. Le présent fonctionne selon les mêmes déterminations que le passé mythologique ou le futur technologique (*Black mask 2*). Aucune justification n'est plus nécessaire aux personnages pour accomplir des actes surhumains. *Time and tide*, c'est l'histoire vraie de Tsui Hark, la maturité dans la simplicité. Tout comme Lynch, le réel contemporain se suffit à lui-même, capable d'engendrer sa propre folie ou sa propre étrangeté : celle d'un homme traversant les USA en tondeuse ou celle de personnages volants et tournoyants au mépris des lois physiques. Car finalement, le réel n'est pas la réalité, la seconde n'étant que la partie appréhendée et rationalisée du premier.

Un plan sans gravité

Le dénuement gravitationnel de ce plan est double. Il l'est tout d'abord au sens propre du terme, c'est-à-dire spatial. Le repère cardinal est explosé, ni haut ni bas, ni gauche ni droite. Les lois de la physique n'ayant aucune force contraignante sur des personnages doués de pouvoirs hors normes, le plan n'a plus de raison d'être subordonné à ces mêmes règles. C'est l'image qui devient elle aussi surnaturelle, capable de suivre les personnages dans n'importe quelle fringue mais aussi de prendre son autonomie pour pénétrer la matière dans un plongeon microscopique parfois grotesque (dans la semelle d'une chaussure dans *Piège à HK*) parfois brillant dans un sabotage post-moderne des formes (« bullet time » pervertis de *Time and tide*).

Mais il l'est aussi de manière temporelle : il n'a pas de gravité au sens où Tarkovski parlait d'une pression du temps dans le plan. Le plan n'a plus aucune autonomie et n'exerce aucune force sur le montage, il est une partie d'un mouvement général qu'est le combat (une image indirecte du temps) et ne vaut que pris en son sein, c'est-à-dire en tenaille entre deux autres plans eux-mêmes soumis à une compression de leur prédécesseur et successeur. Il y aurait donc bien une pression du temps mais de

signe négatif et de nature structurale. Il ne s'agit plus pour le plan de pousser les autres pour durer mais pour raccourcir, et c'est le tout qui imprime cette pression, elle n'est pas immanente au plan. La compression de la durée remplace sa perpétuation. *Le plan se ramasse pour devenir trace.*

Le plan est à la fois proche de la pure perception puisque que sa courte durée et son cadrage insolite le rapprochent de la pure information (un corps qui bouge) quoique confinant à l'abstraction. Mais il est également et surtout action pure puisqu'il montre un corps en mouvement dans ce qui est le paradigme de l'action corporelle : le combat. Enfin, dépourvu de repères spatiaux de par le cadrage insolite, la valeur de plan serrée et la vitesse, le plan se présente comme le gros plan d'un mouvement et lui donne une dimension affective. La même image ramasse les caractéristiques de l'affection, de la perception et de l'action.

Le schème à l'épreuve

Dans tout combat, le schème sensori-moteur est appliqué de manière littérale : au-delà du burlesque, il n'est pas de meilleur exemple du principe d'action-réaction qu'un échange de coups. Chez Tsui Hark, il est ramassé dans le plan pour créer une image mouvement d'une pureté archaïque. Pure perception : on voit le combat, on est informé de l'action même si cette perception est poussée à l'abstraction. Pure action : le combat est avec la restauration et la copulation la forme la plus animale de l'action comme réaction à une stimulation archaïque. Ici, la préservation de l'intégrité corporelle. Pure affection : chaque mouvement, chaque technique, chaque arme est l'expression de l'intériorité du personnage et de son humanité et contrebalance l'animalité du combat physique, situation forcément dramatique de part la mise en jeu de la vie d'abord, de part les innombrables raisons et conséquences de la confrontation ensuite.

Là où l'image-temps délitait le schème sensori-moteur, le rendant toujours plus lâche jusqu'à la rupture, cette image-mouvement et le surdécoupage dont elle est la conséquence le ramasse tellement qu'ils le dotent d'une absurdité et d'une abstraction que l'on peut qualifier de subversive. Car le ramassement du schème ne porte pas seulement sur l'image mais aussi sur des personnages ayant atteint une maîtrise parfaite de leur corps dans une précision et une vitesse de réaction surhumaine. On est aux antipodes des personnages errants du néo-réalisme qui incarnaient l'interruption du schème dans une posture d'observation.

L'image-temps était révolutionnaire, elle brisait puis renversait. *Ce plan sans gravité* subvertit le schème et l'interroge en le poussant jusque dans ses derniers retranchements. Que vaut-il quand il frôle, dans cette folie et cette frénésie spatio-temporelle, la situation optique et sonore pure propre à l'image temps ? Qui sont ces êtres dont les actions et réactions sont parfaites de puissance, de justesse et de rapidité ? Les combats surdécoupés deviennent rapidement de pures expériences où le spectateur est témoin d'un enchaînement causal dépassant ses capacités d'intégration. Or la position testimoniale n'est-elle pas celle que Deleuze attribuait au spectateur de l'image-temps ? Le schème surhumain met à distance le spectateur.

Se fait jour une nouvelle manière de remettre en cause le schème sensori-moteur non plus par la rupture-dissolution mais par la compression-implosion. Centripète et non plus centrifuge. Tsui Hark est un parfait dialecticien et pousse le schème dans ses contradictions : *il devient extérieur au spectateur*. Un comble quand on sait qu'il est, avec l'identification, l'un des outils majeurs de l'immersion et de la « manipulation » cinématographique. Dans l'image temps, le schème disparaissait par délitement. Dans cette image mouvement essentialisée, il disparaît par une mise à distance d'un spectateur qui n'est pas à la hauteur.

Une post modernité asiatique

On sait les dangers du surdécoupage : sa position subversive le rend vulnérable face à un système fluide et apte à la réintégration. Il est le confusionnisme fait image du cinéma dominant : l'action devient incompréhensible. La vitesse quantitative hollywoodienne, le tempo élevé et constant, n'est que *la forme locale cinématographique de la plus-value relative du visuel* soit la productivité de l'image sous la forme dégradée du simple rafraîchissement d'écran. Si la continuité du flux est impossible au cinéma, son épilepsie ne l'est pas.

La plus-value absolue du visuel trouve sa limite haute dans la durée maximale du métrage, comme rentabilité quotidienne de la copie, et dans le spectateur comme saturation, par delà sa petite sœur. Quant à sa limite basse, elle est la *satisfaction du spectateur satisfaite d'elle-même*, c'est-à-dire standardisée dans une durée minimale du métrage.

La plus-value relative quant à elle bute en maximum sur la persistance rétinienne et les facultés d'intégration du spectateur et en minimum sur la sus décrite satisfaction niée dans l'ennui.

La plus-value trouve sa source et sa limite interne dans l'humain car elle est la mesure humaine, et par là finie, de son exploitation. De même la limite quantitative du film, sous sa face durative ou intensive, basse ou haute. Comme victoire de la quantité sur la qualité (le rythme), *le surdécoupage hollywoodien n'est que la déclinaison sur celluloïd du règne sans partage de la valeur d'échange sur la valeur d'usage*.

Si cette nouvelle image n'a donc pas la force de frappe et de projection de l'image-temps, elle est certainement l'incarnation de la seule subversion post-moderne valable, celle qui s'attaque au cœur du problème : le schème sensori-moteur. A ce titre, et précisément parce qu'il évolue dans le système, que sa filmographie est frappée au sceau de l'inégalité et que s'y font jour les limites de sa démarche, qu'aucun anecdotisme (pourtant l'un des symptômes premiers de la post modernité) ne vient entacher ses films, Tsui Hark est très certainement le meilleur représentant d'une forme asiatique de post modernité où la déconstruction n'est jamais exclue d'un tout en permanente régénération-déclinaison (l'œuvre-temps selon le terme d'Antoine Coppola).

La post modernité artistique est la décadence raisonnée où la déconstruction succède à la destruction. Elle atteint en premier le secteur lui-même le plus avancé dans sa décomposition : les arts plastiques. Dada en fut le bourreau dès les années 10.

L'entre deux guerres et ses avant-gardes laissa penser à un possible dépassement. Mais l'après seconde guerre mondiale signa leur échec, le situationnisme restant la seule expérience à suivre, point d'achoppement actuel et de départ à venir. La post modernité s'institua alors. Mais son suprême raffinement fut de ne pas se nommer comme telle. Prenant une forme dont le mensonge est la vérité. Ce voile qui ne cache pas mais révèle porte un nom : la contemporanéité. Elle est le sac mortuaire dûment étiqueté du cadavre des arts plastiques. L'art *contemporain* n'a pas d'autre sens que celui là : enfermer les arts pastiques moribonds dans un grand « maintenant », sans histoire, sans école, sans mouvement. Quand plus rien ne peut être dit sur eux si ce n'est leur inaudible acte de décès, les arts plastiques restent *contemporains* tels un corps embaumé. *L'épithète de l'art est sa vérité.*

Elle frappa ensuite la pensée philosophique à l'orée des années 80 pour finalement toucher le cinéma au milieu des années 90. La première parce qu'elle était prise dans les tourments contestataires de années 60 et 70 et n'avait pas atteint son stade critique de remise en cause, le second car sa jeunesse, l'effet à long terme de la télévision, l'immaturation des techniques numériques et son statut spécifique⁶⁸ le préservèrent un temps d'une interrogation vis-à-vis des régimes d'image émergents. Le cache sexe critique de « période méta » avancée par les Cahiers n'y change rien. A chaque pratique son temps, celui du cinéma vint en dernier.

La post-modernité tranche avec la fausse contradiction au cœur de « l'union du raffinement et de la brutalité » que Lukacs stigmatisait chez Nietzsche et la décadence impérialiste⁶⁹. Elle n'a pas non plus la torpeur nihiliste des décadents non révolutionnaires comme Cioran, lui qui disait, amant passionné de la stase : « *aller trop loin, c'est donner infailliblement une preuve de mauvais goût*⁷⁰ ». Cioran est fatigué, Nietzsche est hystérique. Le premier fonctionne selon le principe de plaisir-déplaisir dans la recherche du niveau zéro, c'est la mort tranquille. Le second est au-delà du principe de plaisir. Il jouit et meurt par l'explosion. L'idée de surmonter l'homme, concept philosophique vide et pseudo dialectique, est le faux nez de ce désir. Le décadent sait que s'en est fait, veut en finir, mais avec la manière. Par définition, il a conscience de la finalité comme de l'éphémère de son état, à l'échelle de sa vie ou de la société, et s'en félicite. *C'est là que la décadence de type post-moderne jure fondamentalement avec toutes ses devancières : elle veut durer.*

Bien que féconde comme point d'inflexion, d'inventaire, de rassemblement, de renouvellement des connexions, la supériorité de sa forme porte en elle son danger premier, facilement cultivable car rationnel : la persistance d'un moment nécessairement limité dans le temps par son érection en mode de fonctionnement pérenne. La post modernité, dépourvue de la pulsion de mort, est une décadence qui ne veut pas se dépasser. C'est l'agonie perpétuelle camouflée en système, l'acharnement thérapeutique

⁶⁸ Voir partie I chapitre « cinéma, produit artistique conscient ».

⁶⁹ LUKACS György, *La destruction de la raison*, p 111. Delga, Paris, 2006.

⁷⁰ CIORAN, *Précis de décomposition*, p 131. Gallimard, Paris, 2003. L'obsession de l'esthétique à l'œuvre dans cette pensée est caractéristique d'une décadence qui voit en elle et son corollaire mondain, le snobisme et le goût (c'est-à-dire la signification du superflu dans une problématique concurrentielle comme le décrit justement Michel Clouscard dans sa *critique du lébralisme libertaire*), sa seule éthique. L'éthique est rabattue sur l'esthétique devenue obèse, condition préalable d'un large des amarres morales. L'esthétique devient ce plan de jonction où tout se résout et s'écrase dans la laideur, la haine et le cynisme travestis en raffinement baroque. Chez Cioran, ce plan devient celui d'une stase nihiliste, celle de l'idée *neutre* qu'il appelle de ses vœux. Ainsi, par un idéalisme de contrebande (dont il n'est pas dupe) qui feint de séparer l'idée de l'homme qui l'animerait, il ne propose rien d'autre que la stase de l'homme, sa mort.

pour éthique et esthétique. Il y a du chirurgical dans la post modernité. Si la contemplation satisfaite de sa déchéance et l'appel aux formes passées est propre à toutes les décadences, elles ne pratiquent pas toutes le génie génétique. La post-modernité s'acharne à découper, malaxer, mélanger, détourner, parodier un corps en décomposition dans des opérations accouchant de bébés monstrueux. Vanité et désespoir « frankensteiniens ». Le gore n'est pas arrivé par hasard en cette fin de siècle : il n'est pas seulement, comme type particulier de la pornographie, l'ultime frontière de la monstration dans sa brutalité. Il est aussi la forme ludique et barbare de cette dissection comme le besoin désespéré d'une preuve de la matérialité du monde dans sa pourriture et sa mortalité. Ouf, nous sommes humains, faits de chaire et de sang ! La post modernité, quand elle devient système, c'est l'euthanasie toujours reconduite et avortée dans un sommeil organisé : « *le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée qui n'exprime finalement que son désir de dormir* »⁷¹.

Enfin, la post modernité n'est rien d'autre que *la réalisation de la plus-value artistique*, la valorisation à des degrés divers, c'est-à-dire selon une certaine productivité, d'un matériau déjà existant, si possible de piètre qualité. Car l'on exploite que ce qui est pauvre, en l'appauvrissant. La culture populaire est le prolétaire de la post modernité, Quentin Tarantino son contre maître mystifié. Leur employeur commun est bien connu. Le travail mort se voit ressuscité par un travail vivant réduit au minimum. La composition organique du capital post-moderne est celle du capitalisme avancé : capital constant et capital variable sont dans un rapport largement dominé par le premier. La profitabilité artistique est alors inversement proportionnelle à la productivité. En d'autres termes, le film est d'autant plus vain qu'il est facile à produire comme montage d'objets excavés. Mais cette profitabilité atrophiée (d'autres modalités existent) n'est que victoire de sa négation : l'immobilisme. La plus-value artistique ne vise qu'à la reproduction simple, au sur place. C'est ainsi que l'art, au niveau non économique bien sûr, se voit intégré au mode de production capitaliste : en tant que production non lucrative, c'est-à-dire vouée à la mort, qui se contente de recycler du travail mort. La post modernité ne crée pas, à dessein, de surproduit. Elle se contente de découler le flux pourri de sa production passée, fardée et pestilentielle.

Inutile de préciser la dimension réactionnaire qui gît au sein de la post-modernité. Le spectacle ne s'y est pas trompé en la poussant sans grands efforts dans son *conatus*, y trouvant sa plus brillante expression. Le « spectacle de la destruction » moderne que fustigeait Debord chez les modernistes des années 60 en lui opposant la « destruction du spectacle » a cédé sa place au « spectacle de la déconstruction » dont la fluidité et l'infinité potentielle des pseudo reconstructions le fait passer du raisonnable au rationalisable. La décadence parie sur son avenir, un comble ! *C'est l'économie de la décadence comme palliatif et prévention à la décadence de l'économie.*

Jamais considérée comme une fin en soi, la déconstruction post-moderne asiatique dont Tsui Hark est le prototype propose une véritable spécificité : celle d'un mouvement où se mêlent réappropriation, renouvellement, continuation de la culture asiatique *dotée d'une extériorité*. Chez Tsui Hark, la post modernité n'est pas congénitale. Tout au long de son histoire, le cinéma asiatique a eu à faire face aux représentations occidentales et au problème de leur utilisation selon telle ou telle direction. A l'inverse, Takashi Miike ne pratique pas une post-modernité asiatique. Il ne s'inscrit dans aucune démarche générale de réinvestissement des représentations. Les germes du

⁷¹ Guy Debord, *La société du spectacle*.

dépassement de la post-modernité sont peut-être à trouver dans un néo primitivisme comme celui de Tsai Min Liang et dans ce que les *Cahiers* ont appelé subtilité. Car le cinéma est jeune. Sa crise est bien plus celle d'un adolescent que d'un vieillard ou d'un malade.

Chez Tsui Hark, le travail post-moderne n'est plus seulement dans une méta-position vis-à-vis d'un donné, il porte aussi sur la matérialité filmique. Il ne s'agit pas seulement de relire, de moquer, de moderniser, de s'appropriier ou de mixer les représentations, les formes, les figures et les mythes. Le schème sensori-moteur est en jeu.

Vite, vite, vite.

Chez Tsui Hark, « on n'a pas le temps ! ». Quelque soit sa forme, le temps est précipité. Mais par quoi ? Par qui ? Vers où ?

Par la rétrocession ? Sans aucun doute. Mais cela n'est pas le propre de Tsui Hark. Tout le cinéma de Hong Kong fut marqué de cette échéance du 1 juillet 1997. Les accords de 1984 fixant cette date ne coïncident pas avec le début de l'âge d'or pour rien. Le coup d'envoi du bouquet final était donné.

Par la déferlante des images occidentales ? A n'en pas douter. Tsui Hark ne s'est jamais caché de produire des images alternatives pour battre Hollywood sur son terrain. Cette entreprise fut couronnée de succès pendant 15 ans et son échec actuel ne sera que momentané, un nouveau cinéma chinois naîtra de la rétrocession.

Par la résolution de l'intrigue ? Oui, dans une mesure particulière que nous éluciderons. Cependant, aucun cinéma au monde n'eut autant de mépris pour le scénario que celui de Hong Kong. Le formatage de ce cinéma ultra commercial se fit sur des formes et des figures, pas sur des histoires. Le cinéma d'exploitation n'a pas besoin de scénario.

Par le refus de toute emphase ? Egalement. Ne jamais s'étendre sur un mouvement, une situation ou une émotion, c'est la modalité d'un sabotage particulier. C'est aussi une manière de peindre le monde par touches légères et rapides. Le phénomène est particulièrement sensible sur le typage des personnages. Du blockbuster au film confidentiel, le cinéma asiatique ne met jamais en scène des vrais individus : fantômes ou figures, les personnages n'accèdent à la subjectivité que dans une mesure moindre qu'en Occident.

Par la volonté de frustrer le spectateur ? Possible. C'est une facette du sabotage. Refus de l'emphase et frustration marchent de concert. Mais la frustration prémunit de quelque chose. Quand Tarkovski coupe dans l'effondrement de la maison dans *Le sacrifice*, c'est le spectacle et la pyrotechnie qui sont refusés. Cette coupe en apparence prématurée permet une scansion plus forte, suspendant l'instant de l'écroulement pour l'éternité. C'est une démarche mentale qui vise à faire de cet effondrement une idée. Ne pas le montrer, c'est ne pas détériorer cette idée dans une occurrence précise. Pourquoi Tsui Hark couperait-il toujours trop, n'épuisant jamais la scène ou le mouvement dans sa continuité ? Nous pensons qu'il s'agit d'une démarche visant à ne jamais fixer un monde

en perpétuel mouvement et reconfiguration. Tout fétichisme est impossible. C'est une démarche de survie. Pour ne pas disparaître, le monde asiatique doit en permanence digérer les représentations sans jamais les édifier en monuments. Une œuvre n'est jamais achevée. Elle est une cristallisation momentanée d'un continuum. Tsui Hark est un cinéaste de la tension maintenue. Au-delà de l'aspect frustrant, c'est peut être la facteur principal de la rapidité de ses films. A l'exception de *The blade*, la catharsis n'est jamais complète. Mais comment pouvait-il en être autrement d'un film qui en est une ? Au minimum, l'absence quasi systématique d'épilogue (typique du film de genre HK) nous laissera sur une inspiration. Et si épilogue il y a, elle est en réalité ouverture sur l'épisode suivant (feuilleton de la série des *OUATIC*).

Finalement, domine le temps d'une course. Les objets et modalités de cette course sont multiples mais concourent à un temps précipité. Chez Tsui Hark, le temps est toujours en partance, toujours en avance... pour ne pas être en retard. Il s'empporte lui-même, ne laissant que d'éphémères traces. Ainsi, la plupart des temps seront pressurés, contractés, accélérés.

Les temps emballés

Le temps de projection reste conventionnel, compris entre 90 et 120 minutes. La nature commerciale de son cinéma en est l'explication la plus naturelle. La frénésie de son cinéma s'en accommode parfaitement.

Le temps de la diégèse peut s'étaler sur 2 ou 3 jours (*Histoires de cannibales*, *Peking opera blues*), plusieurs mois (*Time and tide*, *The lovers*), plusieurs années (*Shanghai blues*) ou plusieurs siècles (*Legend of Zu*). Pourtant, les mois, les années et les siècles ne passent pas : ils sont déjà passés. C'est en tant que tel qu'ils ont une importance : les neuf mois de gestation de *Time and tide*, les années de séparation de *Shanghai blues*, les siècles de chagrin amoureux de *Legend of Zu*. Le temps passe sur le mode elliptique jusque dans les combats truffés de faux raccords accélérant l'action. Chez Tsui Hark, c'est en tant qu'écoulé que le temps importe, comme état de fait avec ses conséquences. Une fois ces ellipses accomplies, tout ira très vite, le film se résolvant en quelques jours. Même dans *The lovers*, film où le passage du temps importe dans le nouage de l'amour, les scènes sont courtes, parfois prises dans un montage fréquentatif.

Car finalement, ce qui intéresse Tsui Hark, c'est d'en finir. Le temps passe pour nous amener à la résolution de l'histoire. L'important dans *The lovers*, ce n'est pas leur rencontre, leur découverte mutuelle mais le tragique de leur séparation et de leur mort. Dans *Green snake*, ce qui importe, c'est le dernier pas vers l'humanité de ces démons reptiliens dont l'apprentissage a débuté voilà mille ans pour l'une et cinq cents pour l'autre. Dans tous ses films, l'histoire humaine, naturelle ou mythologique est présente, mais dans un état de quasi achèvement, résultat d'une très longue élaboration. Dialecticien, Tsui Hark tient le continu dans une main, le discontinu dans l'autre. Mais le premier est là comme accompli, le second sera l'objet du film comme rupture, saut

qualitatif (de la bestialité à l'humanité dans *Green snake*). Il y aurait donc un temps de la rupture qui dominerait chez Tsui Hark, mais présupposant un temps de la maturation. Comme cinéaste le plus occidental de Hong Kong, Tsui Hark pondère la dialectique asiatique du changement dans la continuité du côté de la cassure, par un effet d'accélération, sans pour autant se faire révolutionnaire. Le temps devant, la marée derrière.

Le film se précipite toujours vers sa fin dans un *crescendo*. La frustration dont nous parlions acquiert une nouvelle utilité : celle de précipiter la résolution. Un film de Tsui Hark se prend toujours comme un tout terminé, déjà tendu vers le prochain (au sens temporel, car les films de Tsui Hark, comme nous l'avons dit, refusent l'exhaustivité). Terminé n'est pas achevé. On ne s'étonnera donc pas que, à l'exception notable de l'inextricable *Love in the time of twilight* dont le sujet porte justement sur les paradoxes temporels, tous ses films proposent un déroulement linéaire du temps dans une diégèse simple. Ce qui peut brouiller la lisibilité, ce sont les ellipses violentes et multiples qui participent à cette précipitation et à ce refus de l'exhaustivité dans une peinture par touches. Les flash-back sont assez peu nombreux et n'ont qu'une valeur informative. Mais ce mode de fonctionnement peut se retourner contre lui. Dans *Seven swords*, tout va très vite, trop vite. Le souffle épique que nécessitait cette fresque est coupé. Ici le sabotage échoue. Et les coupes opérées pour l'exploitation en salle n'y changent pas grand-chose.

Le temps de la narration logique a une place plus importante que ne le laisserait croire le rôle secondaire du scénario comme suite de péripéties. Chez Tsui Hark, le scénario pèse précisément de manière temporelle sous la forme d'une menace ou d'un impératif aux formes multiples qui précipitera l'ensemble : les papillons tueurs de *Butterfly murders*, la dévoration anthropophage dans *Histoires de cannibales*, la fin du monde dans *Zu 1 et 2*, la colonisation et l'histoire qui emportent dans la série des *OUATIC*, la vengeance dans *The blade*, un accouchement et la recherche d'un paradis perdu dans *Time and tide*, la mutation génétique irréversible dans *Black mask 2*, la restauration impériale dans *Peking opera blues*, le temps lui-même dans *Love in the time of twilight*. Nous avons déjà évoqué le réseau de facteurs sociaux, historiques, et artistiques qui président à cette précipitation. La série des *OUATIC* constitue cependant une exception dans la mesure où chaque péripétie, jusqu'à la plus anodine vie quotidienne, est un condensé plus ou moins symbolisé de la situation de la Chine de l'époque. Se met en place un maillage de situations qui, telles des touches, peignent la globalité.

Le temps de la vie quotidienne n'est jamais aussi précipité et bousculé que dans la série des *OUATIC*. L'histoire descend au plus près des gens. Les personnages, les commerçants, les sectes vivent au rythme des rixes, provocations et guet-apens tendus de part et d'autre. Une représentation d'opéra est utilisée comme piège. Des recruteurs peu scrupuleux proposent un exil en Amérique pour chercher de l'or.

Le temps du récit est toujours le même : le cinéma de Tsui Hark se conjugue au présent. Comme nous l'avons dit, les flash-back sont rares et informatifs. Ils ne constituent pas un objet de travail. Plus généralement, s'il revisite la mythologie et

l'histoire chinoise en permanence, c'est dans une réactualisation, jamais dans la reconstitution. Le passé ne vaut que dans une relecture liée au présent. Aussi ne recule-t-il pas devant les anachronismes provocateurs, en particulier sur le typage des personnages féminins, toujours en avance sur leur époque. Dans la dialectique entre passé et présent, c'est le second qui domine. Mais le présent est conçu comme éphémère, toujours sur le quai, prêt à partir.

Dans ce contexte, le temps dramatique, le temps psychologique, le temps de la vie quotidienne et le temps de l'Histoire seront bien plus rapides que le temps réel. Les personnages et les groupes accomplissent leurs actes, élaborent leurs idées, dévoilent leurs sentiments à une vitesse folle : Les combattants défient les lois de la physique, les amants couchent ensemble sans aucune forme de procès (*Time and tide*), le sabreur manchot atteint la perfection martiale en quelques mois (*The blade*), l'histoire de la Chine moderne se joue en quelques jours (*OUATIC*), un amour se noue en une journée (*Love in a time of twilight*). Encore une fois, la primauté revient au résultat car il est synonyme de poursuite ou de résolution de l'intrigue. Tout ne vaut qu'en tant qu'accompli, correctement ou non.

Temps lumière et « boule de temps »

Mais c'est sur le temps de l'action que portera la contrainte maximale, donnant naissance à ce qui est la véritable invention formelle de Tsui Hark, à la fois spatiale et temporelle : le plan sans gravité. Dans le strict respect de la pensée deleuzienne, si l'on considère que Tsui Hark est un cinéaste de l'image-mouvement, son travail sur le temps ne pourra être qu'indirect. L'accomplissement du temps de l'élaboration comme présumé d'un temps de la rupture en est le meilleur exemple. Le travail de la durée est arrivé à maturité. Toute présentation directe du temps est donc absente car matérialisée dans un état de fait, dans une situation critique. Le temps a déjà fait son œuvre. D'une certaine manière, tout est là mais tout reste à faire et à refaire. C'est de cette mise à l'épreuve particulière du schème dans un espace pulvérisé que jaillit un temps de l'action particulier. Tsui Hark est donc avant tout un cinéaste de l'espace, le temps en découlera.

Le dérèglement cardinal de l'espace s'opère toujours à la faveur des combats. C'est la violence qui le met sens dessus dessous. C'est dans *Zu 1 et 2*, *The blade*, *Black mask 2* et *Time and tide* dans une moindre mesure que les traitements les plus extrêmes s'opèrent. Ce sont ces films qui proposent au plus haut degré ce temps spécifique que nous allons étudier.

Parce qu'il sanctifie et suspend le déferlement, le ralenti est une figure qui n'est ni centrale ni systématique chez Tsui Hark. Il se voit toujours confié une mission classique : immortaliser l'instant à de fins dramatiques et esthétiques. Seulement, pris dans le déferlement des images, il perd de sa superbe. Les ralentis de Tsui Hark ne sont pas faits pour être mémorisés (dans leur succession séquentielle ou dans leur irruption), ils font

partie du flux. C'est un début de remise en cause, non par la nature mais par la place tenue dans l'ensemble. La perversion dégradée du « bullet time » dans *Time and tide* fait exception comme outil d'un sabotage des figures.

Assez rare et jamais excessif, l'accélééré ne se fait jamais valoir pour lui-même (il en sera différemment dans les productions de la workshop). Trop simple et décelable, confinant rapidement au ridicule, il n'est pas l'outil privilégié de la subversion du schème. L'héritage de King Hu est manifeste, lui qui n'utilisait aucun procédé de cadence. La vitesse est donc principalement générée par le jeu, le découpage et le montage. Le ralenti et l'accélééré sont des outils parmi d'autres dans le maelstrom. Chez Tsui Hark, les outils de la cadence sont plus tournés vers le qualitatif et l'utilitaire que vers le quantitatif et le novateur.

Dans les combats surdécoupés, le temps est tellement accéléré, haché par les faux raccords et les micro-ellipses permanentes, qu'il semble disparaître dans une instantanéité. *The blade* ira jusqu'au bout de cette sensation. Mais dans le même temps, cet instant gagne en contenance ce qu'il perd en modulation et en lisibilité puisqu'il est saturé. La qualité cède la place à la quantité. Le temps du combat chez Tsui Hark est ramassé-saturé au maximum (mais sans disparaître) dans un plan sans gravité. C'est là que la différence première se fait avec le plan trace. Celui-ci était par définition une irruption, une fulgurance valant par son isolement même. C'est parce que Tsui Hark les enchaîne qu'ils acquièrent alors une dimension temporelle particulière et perdent toute gravité, tant spatiale que temporelle. *Le plan trace marchait avec une canne, pris dans un rapport temporel extrêmement pauvre aux autres plans de part son isolement. Le plan sans gravité est valide et marche sur ses deux jambes : le temps et l'espace. Il n'est plus une figure picturale temporellement atrophiée mais une véritable figure cinématographique à quatre dimensions. Tsui Hark a placé le plan trace dans la succession, le faisant accéder à la maturité, à la fluidité de l'émancipé. Pris entre deux frères qui se réduisent et se contractent mutuellement, le plan sans gravité peut s'emballer de plus en plus vite dans un effet « boule de temps ».*

D'ailleurs, King Hu avait presque accompli ce travail de maturation avec son dernier film d'arts martiaux : *The valiant ones*. Le combat final n'est rien d'autre que la matrice des combats harkiens. Ching Siu Tung, véritable alter ego formel de Tsui pour qui il produira les meilleurs films de la Workshop, le reprendra entièrement dans son premier film, *Duel to the death*.

Mais à ce stade, comment ne pas voir apparaître la triste vitesse quantitative ? Tsui Hark serait-il l'un de ses épigones ? Non, plutôt son dompteur et son rédempteur, parfois brillant, parfois piégé. Pourquoi lui échappe-t-il ? La réponse tient en deux mots : mise en scène et montage, soit le découpage ! En effet, le surdécoupage ne verse dans la vitesse quantitative, dans le flux du visuel, qu'en l'absence d'une structuration de l'action. On procède alors à un zapping accéléré, aléatoire, à un rafraîchissement d'écran. Le plan marche alors sur la tête ! Or, existe-t-il une plus forte structuration de l'action et du réel que la chorégraphie ? N'en n'est-elle pas la définition ? La chorégraphie n'est-elle pas la mise en scène absolue ? Un réel organisé, ultra rationalisé par la chorégraphie est apte à se voir tranché en lames minces. De la maîtrise seule peut jaillir le chaos. Chez Tsui Hark, la coupe est toujours justifiée, rythmée. L'action est parfaitement saucissonnée. *La vitesse quantitative, c'est du réel mou, prêt à passer dans le tube. Le surdécoupage, c'est du réel sec, prêt à trancher.*

Si le tournage explore beaucoup d'angles, laissant ainsi une grande liberté de montage, ces angles sont appelés par la chorégraphie. Pas d'exhaustivité du réel. Tsui

Hark n'a cure de montrer l'action sous tous les angles, il veut en faire jaillir la dynamique par un processus d'abstraction. On est bien loin du film vitrine où la multiplicité des angles est une fin en soi.

Pourtant, le ver est dans le fruit. L'échec de *Zu 2* est à cet égard révélateur. C'est en le poussant à son comble, dans son mouvement de destruction, que nous allons comprendre le plan sans gravité. Film que nous n'hésiterons à qualifier d'expérimental, *Legend of Zu* montre bien les dangers de l'ambition harkienne. Pourquoi *Zu 2* verse-t-il dans le flux ? Plus de chorégraphie mais des poses. Plus de contact mais de la distance. Les personnages sont statiques par rapport à leurs pouvoirs et au décor. Le monde numérique, mou, ne se découpe plus. Il est flux, comme *Insomnia*, représentation moléculaire du Mal qui prendra toute les formes plus moins liquides de la matière. Dans sa forme finale, *Insomnia* deviendra un océan de sang recouvrant le monde. La liquéfaction n'a donc rien de métaphorique.

N'est sécable que le solide. Le liquide se stoppe ou se dévie, mais ne se monte pas. Le montage est aléatoire, sans raison (un corps, un regard...). C'est la vitesse quantitative. Mais si de nombreux films sans effets digitaux acquièrent cette mollesse, la proposition n'est pas réversible. Le monde numérique sera toujours mou, sauf à recréer fidèlement le monde. Auquel cas, prévisible dans les 20 ans à venir, la problématique sera différente.

Tout se passe comme si, absorbé par la picturalité des images, Tsui Hark en oubliait la mise en scène comme ensemble jeu-chorégraphie-découpage. Laissé à l'abandon, l'espace ne se tient plus. Car le plan sans gravité, et les personnages dont il est l'émanation visuelle, ont besoin d'un monde où celle-ci règne. On ne peut nier que ce qui est posé. Comme nous l'avons vu, la dégénérescence du surdécoupage est proportionnelle à la perte de densité du monde. Le plan sans gravité confine alors au plan noyé dans le flux, pure quantité de pixels et de stimuli. La dialectique deleuzienne du plan s'effondre. Il n'est plus un bloc d'espace-temps à la fois tourné vers l'espace comme cadre-ensemble clos et vers le temps comme coupe mobile tournée vers le Tout qui change. Ne subsiste que l'extériorité. Le plan s'aliène dans le tout. Il devient une pure durée sans qualité (négation du temps puisque que la durée est précisément ce qui change, ce qui affecte la qualité des choses). Car si les films de Tsui Hark sont rapides, ils étaient rythmés, le temps existait bien qu'accélééré. Dans *Legend of Zu*, le flux est continu, linéaire et élevé. *Si le plan sans gravité redonnait au plan trace une temporalité dans la succession, il s'y noie quand il perd sa spatialité. Au-delà de lui-même, il est de nouveau amputé d'une dimension, spatiale cette fois, et atteint son degré zéro : le plan flux, le « flan » !*

Le temps de l'action propre à Tsui Hark est donc le temps du plan sans gravité. C'est un temps correspondant à un espace parfaitement structuré, densifié, repéré, prédécoupé par la chorégraphie qui est la condition de la perte de gravité spatiale du plan, et du plan seulement. Dans l'espace, le haut et le bas n'ont pas de sens ! Mais cet espace rationalisé ouvrant la porte à une pulvérisation est une condition. Encore faut-il y adjoindre la succession des plans pour enclencher l'accélération de l'effet « boule de temps ». On passe alors du plan trace au plan sans gravité proprement dit. Le temps apparaît alors mais comme compressé en une pointe indestructible... à l'image de cet espace hyper structuré par la chorégraphie. Infiniment rapide et concentré, nous proposons d'appeler ce temps propre au plan sans gravité le temps lumière. Mais dépourvu d'espace structuré pour contenir son incommensurable puissance, ce temps lumière implose puis se répand partout de manière indifférenciée dans un big bang

temporel : c'est le plan flux, soit la négation du plan et du temps. Le temps lumière est donc le fruit d'une tension et d'un équilibre précaire que le plan sans gravité réalise.

Conclusion

Chez Tsui Hark, c'est le temps de l'Histoire qui domine (temps social global), mais dans un rapport bien spécifique aux autres. A Hong Kong, terre d'immigrations successives, l'Histoire a existé intensément, mais renversée : l'attendu contre l'inattendu, l'évènement (planifié) contre l'Évènement (soudain), la disparition contre l'émancipation. Hong Kong est ce pays unique du monde moderne dont l'Histoire est à la fois consciente mais confisquée, planifiée mais destructrice. Conscience ne rime pas avec liberté. Hong Kong ne s'est jamais appartenue. Son Histoire est à mis chemin entre la préhistoire inconsciente et l'histoire maîtrisée. Si l'Histoire fut toujours confisquée au peuple, elle l'est ici ouvertement jusque dans la fixation de dates. Technocratie historique.

Cette Histoire annoncée, datée, pesa de tout son poids sur la totalité des temps individuels et sociaux de ce pays embarqué dans un compte à rebours. A Hong Kong, le temps de l'Histoire battit la mesure, emportant tout les autres, si ce n'est celui du capital. D'ordinaire, l'Histoire synchronise la totalité de manière ponctuelle, lors des ruptures. Ici, c'est un mode de fonctionnement permanent inscrit dans le statut intenable de Hong Kong.

Mais la certitude de la rétrocession n'empêche pas la peur, bien au contraire. Encore une fois, c'est le temps qui fait peur. A la date fixée du retour à la Chine succède l'ignorance d'une nouvelle date : La dictature, c'est pour quand ? Demain, après demain ? L'étai se resserrera-t-il sur le champ ou progressivement, tel un nœud coulant ? C'est la deuxième solution qui s'est imposée, Hong Kong bénéficiant d'un statut spécial jusqu'en 2047. L'histoire de Hong Kong est un sursis prolongé. Des dates, toujours des dates. Car c'est précisément quand l'échéance est fixée que « l'on n'a pas le temps ». Déterminer une date, c'est toujours faire manquer le temps et l'accélérer dans un phénomène de compensation plus ou moins angoissée et féconde. Si Hong Kong ne fut jamais une démocratie telle que nous l'imaginons chez nous, si la Chine aura changé en 2047, l'incertitude demeure.

Car le cinéma n'échappe pas à cette évolution. En tant que tel, le cinéma hongkongais est mort et se fondra dans un nouveau cinéma chinois dont les blockbusters pompiers de Zhang Ymou et Chen Kaige sont les précurseurs peu flatteurs mais inévitables dans la course aux représentations des grandes puissances. Il y a fort à parier que Hong Kong ne sera qu'un vivier de techniciens et de stars, progressivement rattrapé dans les décennies à venir par les grandes métropoles champignons, Shanghai et Pékin en premier lieu (de par leur grand passé cinématographique). La production est basse et médiocre, les castings se panachent, les productions aussi. Les arts sont toujours en avance. Si la vie quotidienne a peu changé, le petit réduit de culture qu'était le cinéma est déjà mort. L'identité culturelle de Hong Kong n'a jamais dépassé le domaine du cinéma populaire.

Le temps de l'Histoire à venir se conjugue au présent puisque le futur est connu.

Le passé est en retard. D'où l'importance pour Tsui Hark de lui faire prendre le train dans des relectures diverses. Mais la démarche n'est pas celle d'un inventaire avant la liquidation. Elle est plutôt un rassemblement des forces avant l'épreuve. Totale positivité tournée vers l'avenir. Chez John Woo, la posture se fait plus nostalgique, pessimiste et conservatrice : toute sa filmographie n'est qu'un adieu au monde déjà mort de la Chine ancienne et de ses chevaliers. Mais les formes mutent tout de même pour mieux survivre : le gangster succède au chevalier, le pistolet au sabre, la percussion bruyante au tranchement silencieux. Tsui Hark aura été le fer de lance d'une génération de la transition avant l'émergence de nouveaux cinéastes de la Chine réunifiée et moderne. Tsui Hark tout chinois qu'il est tenté d'être, reste encore hongkongais. Car les problématiques de la Chine ne recouvrent pas celles de Hong Kong. Si la nécessité de réintégrer son passé et les représentations occidentales reste un défi pour la Chine dans la construction d'une identité, la visée n'est plus la même. La Chine est dans la course des grandes puissances. Et Tsui Hark n'est pas un faiseur d'images du pouvoir. La cinquième génération, bien élevée, s'en charge déjà. Dans la Chine réunifiée, le cinéma populaire n'est pas un possible instrument de réflexion mais de domination.

Le film sera donc également placé sous cette dominance. Le temps de l'Histoire, pour les raisons évoquées, contamine tous les autres, les affectant d'une force et d'une clarté variables. L'histoire n'est jamais aussi présente et pressante que dans The blade mais de manière détournée. Elle l'est de manière explicite et faussement légère dans la série des QUATIC. Et c'est le temps de l'action, temps de l'immanence et de la positivité, qui sera le réacteur de cette embardée temporelle. Nous avons donc une dominance du temps de l'Histoire par le truchement privilégié du temps de l'action. Car finalement, ce temps lumière du ramassement et de la saturation instantanés du plan sans gravité n'est que l'expression la plus profonde, parfois poussée jusqu'à l'absurde dans l'au-delà du plan flux, affectant la matérialité filmique au plus près dans une subversion du schème sensori-moteur, de ce temps précipité et coursé, toujours en avance puisqu'en partance, déjà donné mais jamais dompté, ce temps borné en fin mais à coloniser en son sein, ce temps du souci et du sursis, qui rompt et perpétue, édifie et abat, ce temps qui manque et qui ne reviendra pas, ce temps qui fuit vers la mort annoncée de Hong Kong. Le temps de Tsui Hark, c'est le temps de la défunte Hong Kong, ce temps dont le sort en est jeté. Le flux noie le reflux. L'Histoire, comme temps et marée, n'attend personne. « On n'a pas le temps ! »

Tsai Ming Liang : le travail sur la durée comme durée au travail

Le projet réaliste

Si Deleuze voyait chez Ozu l'initiateur de l'image-temps, c'est la modernité occidentale qui la porta à la faveur de conditions socio-historiques favorables. Cinéma de « l'après » par la redécouverte et la réhabilitation, le néo-réalisme retrouva des conditions favorables dans les tournants politiques amorcés dans les années 80 en Corée, en Chine et à Taiwan.

L'image-temps pouvait alors se renouveler, se prolonger et se décliner dans un cadre nouveau. C'est par une durée prolongée fonctionnant comme catalyseur et principal levier que le cinéma asiatique et surtout taiwanais a renouvelé l'image-temps. Le travail *sur* la durée, prend la forme d'un travail *de* la durée, soit la durée au travail.

A Taiwan, le dégel du régime s'amorçant, le projet est clair : montrer les Taïwanais tels qu'ils sont dans leur quotidien présent et historique. Cette monstration, dans sa quête de rétablissement d'une identité oubliée, forclosée ou falsifiée, se fera testimoniale. Témoigner de ce que sont Taiwan et ses habitants, voilà ce qui est au cœur de cette nouvelle vague. A la question « comment montrer le monde après les camps ? » fait écho « comment montrer notre pays après 100 ans de joug nippon et nationaliste ? ». Les conditions objectives et subjectives d'un renouveau du néo réalisme sont présentes.

Mais Tsai Ming Liang représente la génération succédant à HHH ou Edward Yang, celle qui fut, faute de mieux, affublée de l'étiquette « deuxième nouvelle vague ». On mesure l'absurdité d'une telle dénomination : une vague ne peut succéder à une autre sans en avoir été séparée par un reflux. L'embarras palpable de ce terme tient certainement à un déficit de pensée quant aux spécificités de cette génération.

Car Tsai Ming Liang ne redécouvre pas plus qu'il ne réhabilite le présent ou le passé : il montre. Le préfixe est caduc. Tsai est un réaliste. Il peint les conditions de vie contemporaine dans une critique par la monstration et la « construction de situations véritables⁷² ». Et si l'onirisme, le burlesque ou la comédie musicale caractérisent partiellement son cinéma, son projet n'en reste pas moins documentaire (Tsai réalisa d'ailleurs des documentaires pour la télévision), au même titre que ses prédécesseurs. Mais la position testimoniale se fait critique. Les modalités se feront celles du temps présent. L'Histoire et l'identité disparaissent dans la standardisation et la normalisation du régime et des modes de vie, les personnages et les lieux sont parfaitement urbains, coupée d'une campagne autrefois centrale dans son rapport exodique à la ville, les rites et croyances passent de l'évidence quotidienne au formalisme voir au pathologique, les

⁷² REHM Jean-Pierre, JOYARD Olivier, RIVIERE Danièle, *Tsai Ming Liang*, p 24. Dis Voir, Paris, 1999.

groupes sociaux ont disparu laissant la place à la solitude et à atomisation. Et comment peut-il en être autrement dans la tentaculaire Taipei ?

Flux et reflux...

Cette situation sociale, présentée par Tsai comme un désastre, n'est-elle pas précisément un reflux ou au minimum une stagnation ? Tsai est au creux de la vague. Si les flux de Désir sont omniprésents *via* l'investissement de l'eau, force est de constater qu'ils sont loin de déferler ou de converger dans une vague ! Tout au plus suintent-ils, stagnent, gouttent, perlent, débordent, croupissent. Le Désir est liquide mais confiné. S'il arrive toujours à se frayer un chemin, ce qui est son propre, le Désir n'en est pas moins sérieusement bridé dans ses possibilités. Et la vie moderne en est la cause.

Les personnages de Tsai ne sont ni des fantômes, ni des coquilles vides, ni des rescapés ou des convalescents mais des sous-développés nés du désastre, à mi-chemin entre l'enfant et le sauvage. La pauvreté du monde moderne ne peut rien produire d'autre que des atrophiés. Chez Tsai, tout est primitif, du dispositif aux personnages. Et toute sa filmographie retrace l'apprentissage de la vie par des chemins de traverse qui devront être inventés par les personnages en dehors de toute convention dans une forme de liberté chèrement payée⁷³. D'où les difficultés. Chaque film est un moment, ni isolé ni identique. Tsai déclare : « en fait, je dirais que tous mes personnages font à peu près la même chose, à savoir une recherche sur eux-mêmes⁷⁴ ».

Ainsi passeront-ils par différents stades et positions, affrontant de nouvelles problématiques qui seront toujours résolues à un degré ou à un autre, jamais rédhibitoires (la malédiction de Norcha dans *Rebels of the neon god*, le mal de cou et le rapport incestueux de *La rivière*, l'impossibilité de la rencontre dans *The hole*, la difficulté du rapport sexuel dans *La saveur de la pastèque*). Mais cet apprentissage est chronologique et logique, suivant la maturation des personnages : on n'affronte pas le rapport sexuel avant d'avoir résolu l'investissement d'une mère vous prenant pour la réincarnation d'un esprit malfaisant ou des rapports incestueux. Quand le père de Hsiao Kang apparaît dans le cinéma de *Goodbye dragon inn*, rien de plus normal : décédé dans le film précédent, il revient en tant que fantôme parmi d'autres pour hanter ce défunt temple livré à la destruction. *The skywalk is gone*, est à la fois l'épilogue de *Là bas quelle heure est-il* et une prequel de *La saveur de la pastèque* où l'on voit Hsiao Kang faire un casting pour pénétrer le monde du X. Dans *La saveur de la pastèque*, lors de leur première rencontre, la jeune femme demande à Hsiao Kang s'il vend toujours des montres. Tout au long des films, on voit le rapport de la mère de Hsiao Kang aux esprits verser dans le pathologique allant jusqu'à s'enfermer après la mort de son mari, inconsolable. L'absence de domicile de Hsiao Kang dans *Vive l'amour* est une transition avant un retour chez ses parents dans *La rivière*.

⁷³ Tsai Ming Liang ne cache pas sa fascination pour la forme de liberté très particulière qui est celle des marginaux.

⁷⁴ REHM Jean-Pierre, JOYARD Olivier, RIVIERE Danièle, *Tsai Ming Liang*, p 97. Dis Voir, Paris, 1999.

C'est dans *La saveur de la pastèque* que cette idée de l'apprentissage atteint sa maturité. Le film se présente comme le cheminement de la solitude vers le rapport sexuel transitant par des formes diverses de la découverte personnelle et mutuelle à la médiation de plus en plus coupante (nourriture, pornographie...) culminant dans ce moment dernier de l'aliénation et de la séparation que constitue la copulation finale avec un corps littéralement mort qui ouvrira les portes du rapport direct. L'objectivation et la séparation atteignant leur maximum dans la mort de ce corps-médiation, il peut s'effacer et permettre le contact. Cette éjaculation buccale est parfaitement optimiste. *Si le monde est un désastre, ses enfants sous-développés de la famine émotionnelle n'en poursuivent pas moins leur apprentissage.*

... dans l'œuvre-temps

Si toute œuvre a son temps, si certains cinéastes développent un temps de l'œuvre par la cohérence dynamique de leur démarche, Tsai fait partie des rares construisant une œuvre-temps. Sa filmographie constitue une œuvre-temps⁷⁵ parfaite où les lieux, les personnages, les problématiques et les cadres reviennent à chaque nouveau métrage, à la fois identiques et différents, évoluant selon une logique et une succession de problématiques plus strictes et rationnelles que la nature des films ne pourrait le laisser penser. Chaque film est à la fois suite et déclinaison, suscitant des échos à rebours chez ses prédécesseurs tout en ouvrant le prochain.

Tournant chacun de ses films dans la continuité, Tsai enrichit son œuvre-temps dans le temps de la fabrication. La réalisation devient un moment de ce *continuum* dont elle respecte le déroulement logique. Les barrières s'effritent entre la fabrication et le produit final qui devient un condensé plus qu'une construction. N'ayant jamais écrit la fin de ses scénarii avant le tournage, ce dernier devient véritablement un développement organique et temporel ou la réalisation du film secrètera sa suite et sa fin (qui n'en n'est jamais une car l'œuvre excède le film) en temps réel. L'œuvre-temps, vivante, déborde l'objet film pour contaminer sa réalisation comme les autres films. Le film a son temps propre de la fabrication. Ce dernier est partie intégrante de la démarche de Tsai et détermine la facture finale du film. Le second entretient un rapport dialectique avec la première. On peut déceler dans ce respect de la continuité le résultat de la rencontre entre les activités documentaires et théâtrales de Tsai. Chez lui, le réel ne se construit pas de toute pièce *a priori* mais doit se développer dans son propre temps.

Si Antoine Coppola considérait l'œuvre-temps comme collective, produit de la succession des déclinaisons et des touches apportées par chaque cinéaste à un genre, nous pensons que certains cinéastes peuvent en édifier une à eux seuls. Par contre, si l'œuvre-temps collective est un phénomène essentiellement asiatique, l'œuvre-temps individuelle ne l'est pas.

⁷⁵ COPPOLA Antoine, *le cinéma asiatique*, p 12. L'Harmattan, Paris, 2004.

Le décalage temporel

Chez tous les cinéastes taïwanais de la « nouvelle vague », au même titre que certains cinéastes occidentaux mentionnés dans la partie précédente, la durée est au travail. Tsai Ming Liang est donc un cinéaste de la révélation par la persistance de la durée. Mais quel est l'objet de la révélation ? Quelle est la spécificité de sa durée ?

Nous pensons que l'objet de la révélation est un décalage : celui qui sévit entre les personnages eux-mêmes et la société dans son ensemble. Le temps de l'action sous ses facettes dramatique et perceptive vise à révéler la disjonction frappant les individus dans leurs rapports inter subjectifs, intra subjectifs ou collectifs. *Au sens propre comme figuré, Tsai pose le problème de la synchronisation.* C'est avec *Là bas quelle heure est-il* qu'il s'expose le plus clairement. De l'ignorance des uns et des autres dans des modes de vies standardisés et divisés ne subsiste qu'une seule synchronisation possible, vaine et archaïque dans sa littéralité : celle du *chronos*. Le temps scientifique comme palliatif à l'absence de synchronisation au sens large, verbale au premier titre (la jeune expatriée n'appelle pas Hsiao Kang dont elle possède pourtant le numéro). Finalement c'est par l'envoi surnaturel du spectre de son père que Hsiao Kang tissera un lien tenu avec la jeune fille. Encore celui-ci lui est inconnu puisque l'apparition se fait pendant son sommeil. Démuni, Hsiao Kang prend en dernier recours la question du titre au pied de la lettre. Ainsi considérée, elle appelle une réponse simple : peu importe ! Prise dans toute sa richesse elle explicite clairement la problématique, centrale chez Tsai, de la synchronisation. Ce film propose une fausse dominance du *chronos* dans la monstration de son inefficacité à relier les hommes, critique en acte d'un monde globalisé aux prétentions synchronisantes.

Dans les films de Tsai, les temps de la pratique sociale et les temps sociaux globaux sont très lâches. La ville semble identique à elle-même à toute heure du jour et de la nuit, procurant les mêmes services et spectacles (travail, spiritualité, errance, sexe...). Les temps de la nature n'ont plus de valeur rythmique, situation typiquement urbaine. Mais plus généralement, tous les temps semblent pouvoir se mouvoir sur le fond d'un temps global aussi flou qu'invincible, un grand flux sur lequel rien ni personne peut s'accrocher, posant ainsi d'une manière particulière le problème de la synchronisation : celui de la prise. *L'absence de prise sur la totalité, temporelle ou non, est au cœur du cinéma de Tsai.* Trop rapide ? Trop lente ? Trop complexe ? Falsifiée ? Dissoute ? La totalité n'est jamais appréhendable. L'ancrage se fera ailleurs, là où subsiste le dernier réduit : le corps.

Réalisme du temps

Tout d'abord, le temps dramatique n'est pas aussi ralenti qu'il paraît. Les personnages, pris dans des temporalités quasi léthargiques de par leur âge, la nature de leur travail, leur chômage, leur perte, évoluent à leur rythme. Le réalisme doit être intégral : « *pour moi, dans mes films je veux que le temps soit réel, comme tous les autres éléments du film*⁷⁶ », « *je veux que le temps soit aussi réel que l'image*⁷⁷ ». Le temps dramatique se confond donc avec le temps réel, condition *sine qua non* de sa position réaliste.

Car tous ses personnages sont des handicapés, parfois physiques : mal de cou, prothèse de jambe. La lenteur est leur vitesse de croisière. Conséquemment, enfermés dans une temporalité décharnée à l'extériorité limitée, les temps biologiques prennent une importance démesurée, métronome en dernier ressort. Aucun cinéaste n'aura montré avec autant d'insistance et d'exhaustivité le retour et l'accomplissement du sommeil et surtout de la restauration et de l'urination. Avant de se synchroniser avec l'autre ou avec la société, on apprend d'abord à connaître son corps, ses besoins et ses désirs. D'ailleurs, les deux sont rabattus l'un sur l'autre par l'effet du sous-développement et de la frustration : la nourriture devient parfois littéralement érotique et l'urination un soulagement tout aussi sensuel. Le surinvestissement du besoin comme substitut ou prélude à la réalisation du Désir par des voies plus évoluées. Ces temps biologiques s'inscrivent à leur manière dans la démarche réaliste par leur pouvoir de vérité de l'intime et de la solitude : « *C'est pour ça que j'aime beaucoup filmer les corps dans cette situation de solitude, parce que je pense que le corps d'une personne n'appartient vraiment à elle-même que lorsqu'elle est dans cette situation*⁷⁸ ». La mise en scène de la solitude n'est seulement documentaire de l'atomisation des populations urbaines mais aussi une modalité réaliste.

Le travail de Tsai se tient au plus près d'un temps de la vie quotidienne réduit aux temps biologiques des besoins surinvestis et à un temps de l'attente immobile ou mobile (errance). Cette attente n'est pas aussi ennuyeuse qu'elle le semble et n'est aucunement tournée vers une fin tragique ou un quelconque nihilisme. A l'exception de Lee Kang Sheng *au début* de *Vive l'amour*, il n'y a aucune pulsion morbide ou suicidaire chez les personnages. L'omniprésence de la restauration et de l'urination est certainement la preuve la plus évidente et édifiante de cela : quand on désire mourir, la dernière chose dont on se soucie et que l'on surinvestit, ce sont les besoins corporels, déjà dépassés dans cette semi mort du suicidaire au bord de l'acte. Ou alors s'agit-il d'un rituel mortuaire, unique par définition. Ce n'est pas le cas ici de par la récurrence. Bien au contraire, cette centralité des processus vitaux primitifs est la preuve d'un commencement et non d'une fin. Cette centralité de la vie quotidienne et de son temps, est le résultat de sa démarche réaliste, documentaire et primitiviste.

Premièrement, l'éviction de toute narration par le délaissement. Conséquemment, le temps de la logique narrative n'existe plus et n'impose aucune contrainte à un récit dont les ressorts sont autres.

⁷⁶ REHM Jean-Pierre, JOYARD Olivier, RIVIERE Danièle, *Tsai Ming Liang*, p 105. Dis Voir, Paris, 1999.

⁷⁷ REHM Jean-Pierre, JOYARD Olivier, RIVIERE Danièle, *Tsai Ming Liang*, p 107. Dis Voir, Paris, 1999.

⁷⁸ REHM Jean-Pierre, JOYARD Olivier, RIVIERE Danièle, *Tsai Ming Liang*, p 103. Dis Voir, Paris, 1999.

Deuxièmement, la dialectisation de la musique, réservée aux scènes de comédie musicale. La réalité n'est plus polluée par la musique extra diégétique dramatisante. Elle acquiert un rôle propre sur un plan différent. La musique n'impose alors son temps et son rythme qu'aux scènes dédiées, poursuivant le film dans un saut de régime discursif qui est la définition même de la comédie musicale. C'est dans le passage du parler au chanter, du bouger au danser, de la mise en scène à la chorégraphie, que se tient l'essence de la comédie musicale. Les variations et différences entre comédies musicales se feront alors dans les types de saut, plus ou moins fréquents, fluides, etc. Chez Tsai, ils seront rares et abrupts au contraire des comédies musicales classiques. Dans les films de Tsai intégrant des parties musicales, le film s'enrichit d'une rythmique et d'un temps particulier : celui du saut discursif propre à la comédie musicale. Ce type de saut discursif peut prendre d'autres formes étrangères à la comédie musicale comme dans *Tropical malady*. La réalité laisse la place au mythe pour continuer une histoire qui nécessitait ce saut de registre. Il n'y a donc ni contrepoint ni division. On change de discours.

Troisièmement : à la fois impossible et inutile, la communication verbale est toujours avortée dans des dialogues décousus qui s'effondrent rapidement ou dans des surdités mutuelles flagrantes (Hsiao Kang et sa mère). Ainsi, supprimant les dimensions vocale et narrative de son cinéma dans un but primitiviste et réaliste, Tsai réduit d'autant les temps qui leur sont liés.

Quatrièmement, le temps du travail, quand il existe, ne se distingue en rien de celui de l'attente mobile ou immobile : le rythme et la densité actionnelle sont les mêmes : extrêmement bas. La différence ne se fait pas sur l'intensité ou la vitesse mais sur la nature de l'action. Mais Tsai n'est un cinéaste du temps mort : les bourgeois oisifs d'Antonioni n'ont strictement rien à faire, tant et si bien qu'ils s'éloignent du monde dans le délire (*Le désert rouge*) ou disparaissent purement et simplement (*L'avventura*). Chez Antonioni, le temps mort tue. Chez Tsai, le temps est toujours vivant. Les sous prolétaires de Tsai (de l'agente immobilière faussement intégrée de *Vive l'amour* aux ouvriers marginaux de *I don't want to sleep alone*), qui partagent pourtant le même désespoir du sujet isolé et d'une certaine superfluité⁷⁹ ouvrant aux comportements marginaux, sont quant à eux *occupés et attentifs*. Les premiers partent, les seconds arrivent sur terre et apprennent à vivre dans le désastre. Car le problème de la synchronisation n'est que celui de son l'apprentissage. Le temps de Tsai pose donc le problème de la synchronisation par son apprentissage, aussi laborieux et limité soit-il. Ses personnages s'en sortent toujours avec le peu qu'ils ont. Les bourgeois antonioniens n'ont plus rien. Les sous prolétaires de Tsai, ces inclus-exclus que nous sommes tous, ont peu et font avec. *Leur temps est celui de l'apprentissage d'une synchronisation difficile*.

C'est dans cette étrange temporalité que viendra s'inscrire un type de burlesque particulier (et le rythme qui l'accompagne) que Ratanaruang Pen-Ek explore à sa

⁷⁹ Sur les rapports entre les marginaux et les classes supérieures, elles-mêmes marginalisées dans certaines époques et territoires, le volume de Arendt sur l'impérialisme est éloquent. Rosa Luxembourg, 25 ans plus tôt, dans *La révolution russe* (Chapitre 5, p 43. Spartacus cahiers mensuels, oct-nov 1973, Paris), ne disait rien d'autre en substance : « C'est la répétition du même phénomène qui mène régulièrement à la gueuserie rapide des ornements de la caste bourgeoise lorsqu'ils sont transplantés dans les conditions de colonisation outre-mer sur un terrain social étranger. En rejetant les barrages et les appuis conventionnels de la morale et du droit, la société bourgeoise, dont la loi intime de la vie est l'immoralité la plus profonde, l'exploitation de l'homme par l'homme, est immédiatement et sans frein vouée au simple engueusement ».

manière dans *Vagues invisibles*. Désamorçé dans une image-temps qui complique considérablement la réaction du personnage sollicité par un réel déconcertant, ralenti à l'extrême, ce burlesque se présente comme non accompli, suspendu ou résolu dans l'abandon, la fuite, le dédain. L'inadapté s'en sort toujours (ce qui empêche le burlesque de disparaître dans sa face tragique) mais sans l'inventivité naïvement subversive, la fluidité et le panache d'un trublion de slapstick. Le sujet burlesque classique, parfaitement fluide, tire sa force de sa pauvreté. Le sujet burlesque de Tsai est plus visqueux. Mais le rire est au rendez-vous puisque l'essence du burlesque subsiste : la butée permanente de l'individu isolé face à la machine du réel technicisé. *Le burlesque, c'est l'humour de cette réappropriation tragi-comique et inconsciemment révolutionnaire du réel rationalisé par le sujet de la modernité aliéné à sa création*. Dans la démarche de Tsai, le burlesque est l'une des modalités critiques du monde contemporain.

L'épuisement

Quant aux spécificités de la durée, au-delà de la lenteur, de l'épure informative et de l'étirement, nous pensons que l'idée d'épuisement est centrale et caractérise plus précisément le travail de Tsai.

Qu'en est-il alors de l'épuisement ? Il n'intervient que dans le cas d'une action concrète, limitée dans l'espace et le temps. C'est la dimension temporelle du primitivisme documentaire de Tsai. La vue Lumière prenait fin avec l'action décrite, de même ses plans. Le temps de l'action, le temps « de-ce-qui-se-passe » est tout puissant.

Sinon, le plan durera le temps nécessaire pour transmettre toute la profondeur de la situation, *y compris dans son éventuelle infinité ou excès (cyclique ou linéaire)*. Le plan s'arrête quand il est manifeste qu'il pourrait durer sans fin ou presque. Ainsi en va-t-il des plans montrant des personnages en train de dormir, se reposer, contempler, réfléchir, pleurer ou des plans sans personnages. Le *conatus* du plan est donc respecté sauf quand ce dernier pourrait excéder le film ou durer indéfiniment. Mais cet excès ou cette infinité potentielle sont signifiés par une durée minimum. C'est un arrêt ouvrant sur la persistance. Comme il en témoigne clairement dans son entretien avec Danièle Rivière, le temps est toujours précisément calculé pour chacun de ses plans : « *Je crois que le temps dans mes films est vraiment comme les autres éléments. Avant de tourner une scène, j'ai déjà une idée du temps, du temps de chaque chose* »⁸⁰. Il en est finalement la mesure privilégiée. Le plan est bon quand il a duré le temps adéquat. Et ce temps, même s'il épuise l'action, sera toujours en excès sur le temps ordinairement admis par les conventions du cinéma dominant. C'est une facette supplémentaire de ce réalisme critique. Même en adéquation avec l'action présentée et la temporalité des personnages, le plan sera toujours trop long, critique par la durée. Il refuse de soumettre le temps des personnages aux lois de la narration classique et de sa sœur siamoise : la satisfaction du spectateur. La mise à l'épreuve du spectateur n'est donc pas une fin en soi, démarche méprisante et présomptueuse dans un aveu d'impuissance, mais une conséquence

⁸⁰ REHM Jean-Pierre, JOYARD Olivier, RIVIERE Danièle, *Tsai Ming Liang*, p 107. Dis Voir, Paris, 1999.

inévitabile et nécessaire de ce réalisme critique intégral. *Lenteur et durée n'ont pas de valeur dramatisante (ce qui confirme la disparition du temps dramatique dans le temps réel) mais sont la traduction esthétique d'une éthique documentaire intégrale appliquée à la fiction.*

L'ultime plan de *Vive l'amour* est le paradigme de ce temps de l'excès. Coupé dans le retour de larmes que l'on imagine sans fin, à l'image la tristesse sans retour de cette femme et du parc où elle se trouve, le temps cyclique du pleur sera stoppé dans le renouveau de la séquence, suggérant son infinité : pas de pleur – pleur – pas de pleur – pleur interrompu. Tsai explique comment l'état de délabrement total du parc en construction « l'obligea » et l'inspira pour tourner une fin beaucoup plus triste que prévue. A l'origine décalée par rapport au lieu, l'émotion devait se caler sur elle.

Car les personnages de Tsai sont parfaitement dans leur époque et leur environnement, ils en sont les tristes filles et fils, enfants de la pauvreté moderne. La « dyschronie » n'est pas l'anachronisme. Seulement, la spécificité de cette modernité est précisément d'isoler, de séparer et de décaler. *Etre en phase avec le contemporain, c'est être déphasé.* Ce n'est là qu'une variante de la réunion dans la division qui caractérise le monde moderne.

Conclusion

Le temps de Tsai est donc celui de l'apprentissage laborieux mais positif d'une synchronisation difficile et limitée par le monde moderne et sa misère généralisée. L'inclu-exclu l'est à tout point de vue, temporel y compris : à côté, en dehors, à rebours, à la traîne.

Concrètement, le travail de la durée opère ainsi : deux temps de l'action visent à la révélation de cette asynchronie généralisée : celui de l'épuisement et de l'excès, tout deux concrétisés par une durée propre à chaque plan (l'une épuisée, l'autre excédée dans son arrêt même). Si le Désir ne peut être épuisé puisque qu'il irrigue tout selon des chemins et des cycles sans fin, l'action qui le porte, discrète par essence, devra être épuisée, instaurant du même coup un rapport dialectique entre le fini de l'acte comme Désir réalisé et l'infini du Désir lui-même, inépuisable comme cette eau sans maître.

En des termes conformes aux catégories esquissées dans la partie précédente, nous pourrions dire que le temps « en soi pour soi », dans une dialectique interne au temps de l'action (entre le temps de l'épuisement et le temps de l'excès) révèle les « dyschronies » multiples, temporelles ou non, résolubles ou non, graves ou légères, passagères ou définitives, frappant les personnages dans leurs rapports à eux-même, aux autres et à la société. Le temps, ici comme modalité critique et documentaire, travaille toujours à la révélation de « plus que lui ». Le travail sur la durée comme durée au travail.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SUR LE TEMPS

ALBERA FRANCOIS : *Arrêt sur image, fragmentation du temps : aux sources de la culture visuelle moderne, Stop motion, fragmentation of time : exploring the roots of modern visual culture*

Lausanne, Payot, Collection Cinéma, 2002.

AYFRE AMEDEE : *Le cinéma et sa vérité*

Paris, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, 1969.

BURCH NOEL : *Une Praxis du cinéma*

Paris, Gallimard, Collection Folio Essais n°34, 1986.

DEBRIX JEAN.R : *Les fondements de l'art cinématographique, T. 1, Art et réalité au cinéma*

Paris, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, 1960.

DELEUZE GILLES : *Cinéma 1, L'image-mouvement*

Paris : Les Editions de Minuit, collection critique, 1996.

DELEUZE GILLES : *Cinéma 2, L'image-temps*

Paris : Les Editions de Minuit, collection critique, 1996.

COLLOQUE DE CERISY : *Cinéma de la modernité : films, théories*

dirigé par D. Chateau, A. Gardies, F. Jost. Paris, Klincksieck, 1981.

EPSTEIN JEAN : *Ecrits sur le cinéma : 1921-1953. ; T. 1, 1921-1947*

Paris, Seghers, Collection Cinéma Club. 1974.

EPSTEIN JEAN : *Ecrits sur le cinéma : 1921-1953. ; T. 2, 1946-1953*

Paris, Seghers, Collection Cinéma Club, 1975.

ETHIS EMMANUEL : *Les spectateurs du temps : pour une sociologie de la réception. Suivi de La petite fabrique du spectateur (trois textes sur le cinéma et les modalités de sa réception)*

Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, Collection Logiques sociales - Sociologie des Arts, 2006.

HEME DE LACOTTE SUZANNE : *Deleuze : philosophie et cinéma : le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*

Paris, L'Harmattan, Collection L'Art en bref, 2001.

LEIRENS JEAN : *Le cinéma et le temps*

Paris, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, 1954.

MENIL ALAIN : *L'écran du temps*

Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Collection Regards et écoutes, 1991.

MITRY JEAN : *Esthétique et psychologie du cinéma*

Paris, Editions du Cerf, Collection 7ème Art, 2001.

PINEL VINCENT : *Le montage : l'espace et le temps du film*

Paris : Cahiers du cinéma, CNDP, Collection Les petits Cahiers, 2001.

ROBERT JEAN-CLAUDE : *Cinéma et temporalité*

Paris, J.C. Robert, 1974.

TARKOVSKI ANDREI : *Le temps scellé : de l'enfance d'Ivan au sacrifice*

Paris, Cahiers du cinéma, 1989.

ARTICLES SUR LE TEMPS

A quatre temps

Buster Keaton. - [5] p. : ill., p. 29-33.
In *Cahiers du cinéma*, n° 130, avril 1962.

L' espace et le temps dans l'univers d'Antonioni

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. - [17] p., p. 17-33.
In *Etudes cinématographiques*, n° 18, 4ème trim. 1964 : Michelangelo Antonioni, l'homme et l'objet.

Comment s'articule l'espace-temps

Noël Burch. - [6] p. : ill., p. 40-45.
In *Cahiers du cinéma*, n° 188, mars 1967.

A propos des films de C. Akerman : un temps-atmosphère

Emmanuel Mairesse. - [2] p., p. 60-61.
In *Cahiers du cinéma*, n° 281, octobre 1977.

Le temps contaminé

Jean-Paul Fargier. - [3] p. : ill., p. 15-17.
In *Cahiers du cinéma*, n° 283, décembre 1977.

Double accessit du temps

Denis Roche. - [3] p. : ill., p. 59-61.
In *Cahiers du cinéma*, hors série n° 2, décembre 1978 : Spécial photos de films I.

Le scénario français : "La caméra explore le temps"

Serge Daney. - [5] p. : ill., p. 36-40.
In *Cahiers du cinéma*, supplément n° 328, automne 1981 : Télévision.

Le cerveau, c'est l'écran : entretien avec Gilles Deleuze

Alain Bergala (Interviewer), Pascal Bonitzer (Interviewer), Marc Chevré (Interviewer), Jean Narboni (Interviewer), Charles Tesson (Interviewer), Serge Toubiana (Interviewer). - [9] p. : ill., p. 24-32.
In *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986.

La révolution des durées

Luc Moullet. - [3] p. : ill., p. 52-54.
In *Cahiers du cinéma*, n° 472, octobre 1993.

L' espace, le temps, le hasard, le noir, la neige

André S. Labarthe. - [4] p. : ill., p. 50-53.
In *Cahiers du cinéma*, n° 489, mars 1995.

Le cinéma comme acte de théorie : Notes sur l'oeuvre de Kurt Kren

Jacques Aumont. - [15] p. : ill., p. 93-107.
In *Cinémathèque*, n° 11, printemps 1997.

Le hors-temps du cinéma

Charles Tesson (Interviewer). - [7] p. : ill., p. 12-16;18-19.
In *Cahiers du cinéma*, hors série, novembre 2000 : Le siècle du cinéma.

la guerre du temps (I)

Bernard Stiegler. - [3] p. : ill., p. 78-80.
In *Cahiers du cinéma*, n° 586, janvier 2004.

Le temps de Chantal Akerman

Chantal Akerman. - [2] p., p. 52-53.
In *Cahiers du cinéma*, n° 589, avril 2004.

Béla Tarr : le travail du temps : A propos de "Satantango"

Jacques Rancière. - [2] p. : ill., p. 80-81.
In *Cahiers du cinéma*, n° 591, juin 2004.

Le temps du spectateur

Emmanuel Ethis. - [3] p. : ill., p. 88-90.
In *Cahiers du cinéma*, n° 592, juillet-août 2004.

Le temps

- [2] p. : ill., p. 8-9.
In *Cahiers du cinéma*, n° 605, octobre 2005.

Traffic 36

Cinemaction n° 72 et 94 et 50

CINEMA ASIATIQUE

BERGERON REGIS : Le cinéma chinois. ; T. 1 à 3

Lausanne : A. Eibel, Collection Asie-Asie du Sud-Est, 1977.

COPPOLA ANTOINE : Le cinéma Sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde : splendeurs et misères du réalisme dans le nouvel ordre spectaculaire

Paris ; L'Harmattan, Collection Images plurielles, 1996.

COPPOLA ANTOINE : Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan

Paris : L'Harmattan, Collection Images plurielles, 2004.

COPPOLA ANTOINE : Image et pouvoir : commentaires sur l'ordre spectaculaire en Asie

Paris, Sulliver, Collection Politique et Cinéma, 2005.

FU POSHEK: Between Shanghai and Hong Kong : the politics of chinese cinemas

Stanford (Calif.), Stanford University Press, Collection Film/Asie, 2003.

REYNAUD BERENICE : Nouvelles Chines, nouveaux cinémas

Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

HONG KONG

GOUNEAU EMRIK, AMARA LEONARD : Encyclopédie du cinéma de Hong Kong : des origines à nos jours

Paris : Les Belles lettres, 2006

Coup de gong à Hong-Kong

Jacques Bontemps. - [1] p., p. 72.
In *Cahiers du cinéma*, n° 193, septembre 1967.

Journal de Hong-Kong

Serge Daney. - [17] p. : ill., p. 26-42.
In *Cahiers du cinéma*, n° 320, février 1981

Chang Cheh, l'ogre de Hong-Kong

Olivier Assayas. - [5] p. : ill., p. 50-52;54-55.
In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

L' exécutif de Hong-Kong

Vincent Ostria. - [1] p. : ill., p. 44.
In *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983.

Destination Hong-Kong : Festival de Pesaro 1983

Charles Tesson. - [7] p. : ill., p. 36-42.
In *Cahiers du cinéma*, n° 354, décembre 1983.

La peau de chagrin : rencontre avec un distributeur français à Hong-Kong Charles Tesson.
- [1] p. : ill., p. 107.

In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

La tour de Babel : le Festival international de Hong-Kong

Charles Tesson. - [2] p. : ill., p. 96-97.
In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

Destination Hong-Kong

Olivier Assayas, Charles Tesson, Bertrand Raison. - [8] p. : ill., p. 4-11.
In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

Hong-Kong connection

Charles Tesson. - [1] p. : ill., p. 39.
In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

Hong-Kong blues

Nicolas Saada. - [6] p. : ill., p. 70-75.
In *Cahiers du cinéma*, n° 427, janvier 1990.

Dans la jungle : Lettre de Hong Kong

Nicolas Saada. - [2] p. : ill., p. 4-5.
In *Cahiers du cinéma*, n° 453, mars 1992.

Cinéma chinois : du côté de Hong Kong

Bérénice Reynaud. - [5] p. : ill., p. 76-79;81.
In *Cahiers du cinéma*, n° 497, décembre 1995.

Il était une fois Hong-Kong

Nicolas Saada. - [2] p. : ill., p. 70-71.
In *Cahiers du cinéma*, n° 508, décembre 1996.

Hong Kong-Taïpei 1997 : Des Chinois à la dérive

Bérénice Reynaud. - [3] p. : ill., p. 34-36.
In *Cahiers du cinéma*, n° 512, avril 1997.

Lettre de Hong Kong

Bérénice Reynaud. - [6] p. : ill., p. 52-56.
In *Cahiers du cinéma*, n° 515, juillet-août 1997.

De Hong-Kong à la Chine : dialogue avec Olivier Assayas

Olivier Joyard (Interviewer), Charles Tesson (Interviewer). - [4] p. : ill., p. 6-9.
In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

Fruit Chan : Hong-Kong est réel

Olivier Joyard. - [1] p. : ill., p. 21.
In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

Hong-Kong : le temps du repli

Olivier Joyard. - [3] p. : ill., p. 12-14.

In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

Hong-Kong à Hollywood

Jean-Marc Lalanne. - [2] p. : ill., p. 16-17.

In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

Maggie Cheung, la princesse de Hong-Kong

Olivier Joyard (Interviewer) - [2] p. : ill., p. 24-25.

In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

Festival de Hong Kong, les films de Johnnie To

Bérénice Reynaud. - [1] p. : ill., p. 13.

In *Cahiers du cinéma*, n° 537, juillet-août 1999.

L' amour à mort : Made in Hong Kong

Erwan Higuinen. - [2] p. : ill., p. 62;64.

In *Cahiers du cinéma*, n° 539, octobre 1999.

Hong-Kong, festival en danger

Bérénice Reynaud. - [1] p., p. 21.

In *Cahiers du cinéma*, n° 548, juillet-août 2000. .

Hong Kong : la fin d'une époque ?

Stephen Teo ; Charlotte Garson (Traducteur). - [2] p. : ill., p. 66-67.

In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 2003 : L'atlas du cinéma.

KING HU

Calligraphie et simulacres : entretien avec King Hu

Charles Tesson (Interviewer) ; Marco Muller (Collaborateur) ; Marie-Pierre Müller (Traducteur). - [5] p. : ill., p. 20-24.

In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

King Hu géant exilé

Olivier Assayas. - [6] p. : ill., p. 14-19.

In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

Post-scriptum, avril 84 : le projet sur Matteo Ricci

Charles Tesson (Interviewer) ; Francine Arakelian (Traducteur). - [1] p., p. 24.

In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

Xu Feng la princesse

Charles Tesson (Interviewer), Olivier Assayas (Interviewer) ; Marie-Pierre Müller (Traducteur). - [1] p. : ill., p. 25.

In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

King Hu entre dans la légende

Nicolas Saada. - [1] p. : ill., p. 8.

In *Cahiers du cinéma*, n° 510, février 1997.

A la rencontre de l'hirondelle

Jean-Michel Frodon (Interviewer). - [2] p. : ill., p. 92-93.

In *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004.

TSUI HARK

MORTON LISA : *The cinema of Tsui Hark*

Jefferson, North Carolina, London, McFarland, 2001.

Tradition + effets spéciaux

Olivier Assayas (Interviewer), Charles Tesson (Interviewer), Serge Toubiana (Interviewer) ; Eric Sarnier (Traducteur). - [3] p. : ill., p. 112-114.

In *Cahiers du cinéma*, n° 362-363, septembre 1984 : Made in Hong-Kong.

Entretien avec Tsui Hark

Nicolas Saada (Interviewer) ; Nicolas Saada (Traducteur). - [2] p. : ill., p. 18-19.

In *Cahiers du cinéma*, n° 415, janvier 1989.

Tout Tsui Hark

Nicolas Saada. - [1] p. : ill., p. 38.

In *Cahiers du cinéma*, n° 512, avril 1997.

Retour d'exil

Olivier Joyard (Interviewer). - [4] p. : ill., p. 32-35.

In *Cahiers du cinéma*, hors série, avril 1999 : Made in China.

"Les américains me parlaient comme à un débutant"

Jean-Marc Lalanne (Interviewer), Olivier Joyard (Interviewer). - [2] p. : ill., p. 74-75.

In *Cahiers du cinéma*, n° 563, décembre 2001.

Des films et des gestes

Stéphane Bouquet. - [2] p., p. 52-53.

In *Cahiers du cinéma*, n° 578, avril 2003.

TSAI MING LIANG

REHM JEA-PIERRE, JOYARD OLIVIER, RIVIERE DANIELE: *Tsai Ming Liang*

Paris, Dis Voir, 1999.

Entretien avec Tsai Ming Liang

Bérénice Reynaud (Interviewer). - [3] p. : ill., p. 35-37.

In *Cahiers du cinéma*, n° 516, septembre 1997.

Et là-bas, quelle heure est-il ? de Tsai Ming-liang

Jean-Sébastien Chauvin. - [2] p. : ill., p. 80-81.

In *Cahiers du cinéma*, n° 561, octobre 2001.

Rencontre avec Tsai Ming Liang

Erwan Higuinen (Interviewer) ; See-chua Thien (Traducteur). - [1] p. : ill., p. 81.

In *Cahiers du cinéma*, n° 561, octobre 2001.

Rencontre avec Tsai Ming Liang : "Lee Kang Sheng ne faisait jamais ce que je voulais" /

Jean-Michel Frodon (Interviewer). - [1] p. : ill., p. 24.

In *Cahiers du cinéma*, n° 603, juillet-août 2005.