

"Le Temps au cinéma", *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, vol. 5, n° 1-2, automne 1994, 235 pages.

recension rédigée par [Jacques POLET](#)

Se déployant tout à la fois sur les axes du temps et de l'espace, le film offre deux paramètres privilégiés pour toute réflexion soucieuse de mettre au (ou à) jour des enjeux essentiels du fonctionnement cinématographique.

Des travaux récents ont entrepris de réinterroger ces catégories fondamentales en en faisant l'objet central de leur investigation. A L'Espace au cinéma d'André Gardies (paru aux éditions Méridiens Klincksieck) répond en quelque sorte ici Le Temps au cinéma (publié par la revue "Cinémas", sous l'égide de l'Université de Montréal). Mais alors que le premier ouvrage se donnait comme un ensemble unitaire inscrit dans la perspective sémio-narratologique, le second –préparé sous la responsabilité de Lucie Roy et fait de collaborations diverses– procède d'une démarche délibérément plurielle, liée en effet au type d'approche dominant du vecteur "revue". Il propose de retrouver l'emprise et les empreintes du temps au cinéma à travers l'exploration de plusieurs champs de l'analyse et de la théorie: la référence pointue à des corpus filmiques y est sans cesse en dialectique avec des perspectives tour à tour historique, sémiologique, narratologique, phénoménologique ou cognitive.

Michèle Lagny s'attache à voir dans le cinéma une compétence particulière à rendre compte de cette "multitemporalité" par laquelle Braudel a imposé une nouvelle conception du temps historique. Il s'agit de trouver le mode narratif qui fasse la part des lenteurs de la longue durée, du récitatif des rythmes cycliques, ainsi que des soubresauts du temps court des crises. S'appuyant sur Les Camisards de René Allio, l'auteur y observe la manière dont le cinéma se révèle apte à produire ce récit polyphonique qui s'articule en profondeur dans une forme épique. A ce modèle qui vaut surtout pour les périodes médiévale et moderne, Michèle Lagny oppose, selon Rancière, l'histoire éclatée, en miettes, de la période contemporaine, qui appelle une nouvelle poétique du récit capable de rendre intelligible les écarts des temps sans prétendre faire la synthèse de leur hétérogénéité constitutive: à travers sa narration hachurée, Stavisky de Resnais témoigne remarquablement de ces temporalités discontinues et chaotiques.

Partant d'un principe récurrent de la théorie du cinéma qui veut que la matérialité de ses images animées lui confère le statut d'un art du "présent", Silvestra Mariniello en induit l'inaptitude du film à reproduire le passé; il ne pourrait que se contenter de suggérer des ressemblances entre ce passé qu'il entend raconter et le présent qu'il donne à voir. L'œuvre de Pasolini est à cet égard singulièrement significative (ainsi, "les visages et les gestes des acteurs qui jouent le rôle des soldats romains dans L'Évangile selon saint Matthieu sont les visages et les gestes des sous-prolétaires de la province italienne des années soixante"); ses films, jouant, par delà l'analogie, de la conscience "tragique" de la différence des temps, rompent avec la conception idéologique, développée par l'Occident, d'une temporalité linéaire et universelle.

Avec la préoccupation de se situer lui aussi dans l'optique braudélienne de la durée, tout en adoptant le ton d'un essayiste, Germain Lacasse voit dans le cinéma en tant que tel un cycle au sein de l'histoire de la représentation et de la narration, qui introduit la machine à images frénétiques, seule capable d'enregistrer le rythme de son époque et à propos de laquelle on peut formuler l'hypothèse qu'elle a pu contribuer à l'accélération du rythme du temps social.

C'est vers un au-delà du cinéma que l'article d'Edmond Couchot se projette, en s'intéressant plus spécifiquement à l'image et au temps numériques. Distinguant en aval le temps du voir et en amont le temps du faire, l'auteur analyse leurs statuts respectivement au cinéma (les instances y sont nettement séparées, le regardeur adhérant à un temps qui a déjà été), dans le direct télévisuel (une forte collusion y confond les deux temps en un même présent), et dans la gestion de l'image numérique (qui se distingue par son caractère dialogique ou interactif, mêlant intimement le temps du voir et le temps du faire, puisque "voir l'image, c'est aussi la faire"). Pour Couchot, le temps de l'image de synthèse est un temps uchronique, ne donnant ni à revivre un présent déjà vécu (la "représentation" du cinéma), ni à vivre un présent en train d'être vécu (la "sur-présentation" des émissions en direct), mais engendrant un temps ouvert à d'innombrables éventualités (la "simulation"): non plus un "ça-a-été" ou un "c'est", mais un "ça-peut-être".

En deçà du numérique, la réflexion de François Jost se focalise sur la confrontation du temps filmique et du temps du direct, là où le fonctionnement du premier rejoint précisément celui du second, à savoir dans l'isochronie du plan à l'événement. Pour autant, la narration cinématographique simultanée ne saurait être ramenée aux images du reportage en direct, le spectateur n'interprétant pas la durée de la même manière, selon qu'il la pense comme construite par une intentionnalité auctoriale qui lui assigne son "destin", ou comme prélevée sur le déroulement du monde par un dispositif mécanique ne l'appelant qu'à un "avenir". En dépit de l'analogie de ces deux temporalités, il se produit entre elles une fissure sémiotique qui ne saurait être comblée.

La préoccupation cognitive à l'œuvre dans la précédente contribution devient la visée essentielle de l'article de Bernard Perron. Prenant appui sur les recherches relatives aux opérations de la mémoire (sensorielle/de travail/à long terme: sémantique et épisodique), l'auteur montre combien elle conditionne la perception du spectateur soumis à la tension imposée par le temps réel du visionnement. L'analyse du Silence des agneaux de Jonathan Demme permet à Perron de vérifier les mécanismes de la mémoire et les processus inférentiels que le film sollicite, de même que les deux modes de traitement d'information, distingués par les sciences cognitives, qui sont activés lors du visionnement: le bottom-up (ascendant, il est dirigé par les données sensorielles du film) et le top-down (descendant, il repose sur les schémas de connaissance du spectateur). A partir du "travail" spectral induit par le film, la présente étude éclaire vivement les procédures du récit hollywoodien que la "perversion narrative" du Silence des agneaux entend subvertir.

C'est à un niveau sémio-narratologique que s'inscrit la démarche de Nicole Everaert-Desmedt qui a pris pour objet un film essentiel sur le temps, Les Ailes du désir de Wim Wenders. Avec un recours convaincant aux catégories de Pierce (tiercité, secondité, priméité), elle accompagne le trajet de l'ange Damiel, partant de sa conscience synthétique, faisant l'expérience de la discontinuité du monde des humains, pour aboutir à l'exaltation sensorielle par laquelle il retrouve en définitive un intemporel, mais d'un autre ordre: vécu dans l'instant présent, une sorte d'"éternité au quotidien". Le parcours de la temporalité du récit selon ces trois catégories est formalisé en conclusion à travers le modèle du carré sémiotique de Greimas.

Une approche plurielle du temps au cinéma fait légitimement sa place à une recherche soucieuse de porter témoignage d'un cinéma qui se pose contre le temps. C'est ce à quoi s'emploie Sémir Badir en convoquant Marguerite Duras et son film India Song. L'image que celui-ci produit "se constelle de toutes les virtualités du temps, passé et présent, diégétique et cinématographique", temps hiératique et inversé, fuyant d'un lieu à l'autre et traçant en vérité un "parcours immobile, balisé par le travail de la mémoire", dans lequel l'auteur voit la manifestation exemplaire d'un temps tragique.

Duras scénariste assurant en quelque sorte la médiation, on enchaîne logiquement avec la

contribution de Marie-Françoise Grange qui n'a pas manqué de faire appel au cinéaste du temps par excellence, Alain Resnais, à partir d'une séquence extraite de Hiroshima, mon amour. Analysant les liens subtils qui se tissent entre Hiroshima et Nevers et qui n'ont plus rien à voir avec l'usage traditionnel du flash-back, l'auteur y observe la mise en perspective réciproque du présent et du passé, chacun portant l'empreinte de l'autre et différant ainsi de soi, selon une relation qui évoque le modèle du "rapport différentiel" au sens de Derrida. Hiroshima, comme Nevers, n'est plus que "flottement de la trace qui travaille à l'effacement de tout événement" et qui prive la conscience du secours de tout repère temporel. Dans cette optique, l'espace ne serait plus que le "lieu où s'écrit le mouvement différentiel de la mémoire".

Lucie Roy, qui assure par ailleurs la présentation du numéro de la revue, propose une réflexion au développement souvent complexe sur "les horizons du temps" au cinéma. Partant d'une exploration du statut photographique du film dans le prolongement de Barthes, elle entend vérifier le degré d'"adhérence référentielle" du temps à l'image, en s'attachant à l'étude de la phénoménalité cinématographique dont elle tire une esquisse programmatique des horizons temporels, depuis l'écriture du film jusqu'à sa réception. Abordant ensuite "la question cognitive des tracés de la mémoire appelés par l'écriture filmique se faisant récit", l'auteur, se référant à Shoah de Lanzmann, y voit du ressouvenir sans visée perceptive directe des événements infigurables du temps des camps d'extermination, le film enjoignant au spectateur de "participer par recouvrement" à son œuvre de remémoration. Sur la base d'une phénoménologie de l'intentionnalité filmique, la dernière partie de l'article met en exergue les deux temps qui s'entrelacent dans l'"appréhension" du spectateur, et qui sont, en termes husserliens, le temps perçu (la part visible) et le temps senti (la "nappe" sur laquelle repose et où retourne le temps perçu).

Cet ensemble thématique se conclut par une étude de Réda Bensmaïa relative au concept d'automate spirituel mis en œuvre par Gilles Deleuze dans L'Image-Mouvement et L'Image-Temps, ouvrages invoqués au demeurant par divers contributeurs de la présente publication. Faisant partie de la panoplie des "personnages conceptuels" qu'affectionne le philosophe, l'"automate spirituel" est aussi de ces concepts "inexacts et rigoureux" (à l'origine unique inassignable, mais à la pensée consistante) dont le paradoxe traverse l'œuvre de Deleuze. Transposé ou plutôt "transformé" au cinéma, le concept devient un véritable opérateur d'analyse qui doit permettre de "lever en nous" la nouvelle pensée du cinéma. L'hypothèse de travail de Bensmaïa est que Deleuze exploite la notion d'automate spirituel pour tenter de penser le rapport temps-tout-ouvert (le Temps ne cesse de changer de nature à chaque instant) et que, précisément, comme l'écrit Deleuze, "c'est le cinéma qui nous en rend la pensée la plus facile", autorisant en quelque sorte à lui reconnaître une dimension "pédagogique". Le "nouveau cinéma" tout particulièrement (celui d'un Pasolini ou d'un Godard) justifierait cet attribut, n'étant plus conçu en tant qu'appareil qui permet de représenter le monde, mais comme un "automate" –et c'est en cela qu'on peut le dire "spirituel"– qui, selon les termes de Deleuze, nous met sur la voie de "connaître notre propre puissance de connaître".

Nous ne pouvons que conclure qu'il s'agit là, au total, d'une publication d'une grande richesse, dont on ne saurait rendre compte que très fragmentairement, et qui, à travers la dissémination des contributions inhérente à la formule, réussit à ordonner avec cohérence la distribution des points de vue. Chacun de ceux-ci, sous son angle et selon les intérêts diversifiés des lecteurs, est susceptible d'ouvrir un champ de réflexion fécond tant sur le plan de la théorie que sur celui de l'analyse.