

Présentation

Lucie Roy

Volume 5, Number 1-2, Fall 1994

Le Temps au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001001ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001001ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Roy, L. (1994). Présentation. *Cinémas*, 5(1-2), 7–13.

<https://doi.org/10.7202/1001001ar>

Présentation

Lucie Roy

Alors pourquoi l'« Instant réel » ? Parce que, effectivement, l'instant réel remet en cause l'instant présent, l'instant qui fait que nous sommes présents à un événement. On peut dire que d'une certaine façon nous passons d'une transparence directe de l'atmosphère à une transparence indirecte, ce que j'appellerai une trans-apparence. [...] D'une certaine façon, nous assistons à quelque chose qui serait un peu comparable à ce qu'a été l'invention du feu. Le problème du temps réel, c'est effectivement que nous avons, aujourd'hui, affaire à un autre horizon apparent, mais un horizon apparent lié aux technologies nouvelles. C'est peut-être un événement non seulement important, mais comparable à l'invention d'une nouvelle perspective. Non plus une perspective de l'espace réel, comme celle héritée de la Renaissance [...] mais cette fois-ci à une perspective en temps réel où la profondeur de temps (du temps réel, de l'instant réel) l'emporte sur la profondeur de l'espace réel. C'est ce que j'appelle l'apparition d'un horizon indirect lié à une lumière indirecte, la lumière électro-optique qui nous permet d'être là sans y être, de se rassembler à distance. Je le répète, il s'agit d'une question. Le temps réel est une question.

Paul Virilio,
« L'Instant réel »

Alors que nous nous affairons encore à chercher les repères du sens qui, saisissables, participeraient d'une meilleure compréhension des larges pans d'insaisissable que comprend l'écriture filmique, nous nous voyons perpétuellement tenus de remettre le pendule de la réflexion au présent en rappelant sans toujours raviver, à tort et évidemment dans la mesure du possible, les tenants et les aboutissants des recherches qui ont porté sur le cinéma.

Finie, semblons-nous croire, l'époque où l'analyste couchait pour ainsi dire le film sur la table pour en démembrer la syntaxe, presque finie aussi l'époque où il décrivait, pour les examiner, les parts du discours laissées à qui du personnage ou du « grand imagier » dévoilerait le récit. Le temps n'est plus aux réponses, il est aux questions et aux ajouts. Les projets ne sont plus sémiologiques, ils sont d'inspiration sémiologique ou sont décidément sémio-pragmatiques. Certains autres projets ne sont plus rhétoriques, ils sont « quasi ontologiques », ni tout à fait rhétoriques et, la plupart du temps, absolument pas philosophiques.

L'objet d'analyse n'est pas le film. L'objet d'analyse est le film qui inclut notamment l'image. Une image qui ne calque plus le réel, mais une image qui dit et fait dire : elle est traversée par la pensée. Le film ne concerne plus uniquement le cinéma. Il concerne la littérature qui le croise, comme elle croise tout, même les réalités qu'elle « littéralise », en quelque sorte. L'idée du film ne concerne plus le film. Elle concerne les réalités qu'elle « cinématographise », en idée. Le temps ne concerne plus, au cinéma, la seule ligne continue de la syntaxe, mais la multitemporalité et le cristallin, l'hyperespace et le cyberspace. Le langage ne se questionne plus uniquement lui-même. Le langage questionne tout ce dont il rend compte, non plus le référent, mais la référentialisation, non plus le signifié, mais la signification, non plus le sens, mais les effets de sens : leur perception, leur annulation, leur déperdition pour la pensée.

Les projets d'analyse du cinéma se sont surposés comme se superposent les couches de sens dans le film. Les trajectoires d'analyse qu'il autorise, aussi diverses soient-elles, sont ce qu'est le film : un produit sociologique, anthropologique, historique, philosophique, etc. Forts des divers outils de l'analyse, nous

pouvons bien le regarder de l'intérieur et de l'extérieur, à l'exception de questionnements en série et des façons de le connaître ou, mieux, de le mé-connaître, le film ne nous livrera pas davantage que ce que nous tenons déjà entre nos « mains ». En clair, à mon avis et à titre d'exemple, si s'inspirant d'un projet narratologique et sémiologique, l'analyste lit le film, celui-ci livrera aussi, et peut-être surtout, les parts de méconnaissance laissée dans le sillage de ces mêmes trajectoires narratologique et sémiologique. Alors que nous cherchions à l'éclairer par régions d'analyse, le film s'est éclairé lui-même, poussant au-devant de lui de larges faisceaux de questions qui parent la route de son étude. Le cinéma veut tout. Il veut tout couvrir et tout atteindre, même et surtout les questions. Le film est cela ou est devenu cela, ce point de rencontre-s — on le sait —, mais aussi ce point où chutent les questions restées sans réponse. Bref, la recherche se cherche, et c'est là précisément, aujourd'hui comme cela l'a toujours été, sa raison d'être.

À l'instar des philosophes qui, de leurs dires, pensent inévitablement au présent¹ les temps, ceux qui les ont précédés et ceux qui annoncent leurs visites, pour qui se préoccupe de la « question » du cinéma, le seul « temps réel » qui, malheureusement, lui soit véritablement connu, c'est le présent. La perspective temporelle dont parle Virilio, pour sembler nouvelle, parce que sans jamais avoir été de cette façon mise en représentation par les nouvelles technologies, a sans doute toujours été là, mais autrement et dans un autre site, celui de la pensée. Cette façon, même *a contrario*, d'aborder la nouvelle perspective temporelle, en l'adossant métaphoriquement contre la découverte de l'ancienne perspective spatiale a, de façon sauvage, pour corrélat l'ancienne « adhérence » représentative du réel à l'image, alors que c'est la pensée qui, peu ou prou, adhère au langage qui exprime le réel en s'exprimant elle-même : le réel ne se pense pas seul et ne se représente jamais seul.

Cet « Instant réel », comme son homonyme théorique qu'est l'« instant présent du philosophe » penseur, ne concernerait pas seulement l'optique, les nouvelles technologies qui ont contribué à révéler la « profondeur » du temps, mais aussi le questionnement théorique en forme, actuellement, d'interdisciplinarité qui

a, à son tour, fait en sorte de révéler la profondeur de la pensée. Pour le dire plus clairement, et par ailleurs pour mieux exposer cette métaphore à laquelle depuis tantôt je travaille, les nouvelles technologies, comme l'interdisciplinarité, n'ont, à mon avis, fait qu'exposer davantage le champ d'une virtualité de pensée par le champ du matériau virtuel, d'une part — c'est le domaine de la représentation de la pensée —, et que rendre plus clair le projet de la saisie des langages par le passage d'une frontière théorique à une autre, d'autre part — c'est celui de la réflexion portant non seulement sur les matériaux, mais également sur les diverses disciplines actuelles, passées et résurgentes qui aident à témoigner du sens de la pensée dans les systèmes de représentation. De part et d'autre, on travaille à l'actualisation ou, pour mieux dire, à rendre présente et, selon le terme de Ricœur, « vive » la pensée, la profondeur et le temps de la pensée. D'un côté, il y a les champs théoriques et les analyses, de l'autre, il y a l'objet d'analyse et, pour ce qui concerne plus particulièrement les nouvelles technologies, l'objet de travail et de recherche — les nouvelles technologies font effectivement plus que permettre l'émergence de nouvelles expressions, elles permettent aussi, comme on le sait, le développement de nouvelles connaissances scientifiques. En ce sens, le réel n'adhère plus à la représentation, mais la pensée dépasse, plus manifestement encore, les habituelles permissions que lui accordent le langage et le réel qui, grâce au « savoir-faire² » de la technologie numérique sont, autrement, visités et fabriqués.

S'il est vrai qu'« [...] une théorie n'est pas faite théoriquement. Une abstraction n'est pas produite de façon abstraite. Un universel n'est pas fabriqué universellement. Pas plus qu'une raffinerie de pétrole n'est elle-même raffinée! » (Latour, p. 19), on pourrait dire que le temps ne produit pas ses propres descripteurs temporels. Le propos du temps constitue une sorte d'invitation aux champs théoriques susceptibles d'arraisonner la question : qu'est-ce que le temps au cinéma? Comment, sur le plan théorique, penser le temps au cinéma, un temps qui n'est pas plus à l'intérieur du film qu'il n'est à l'extérieur du film, un temps qui concerne tout autant le langage que l'écriture filmiques, un temps qui est aussi bien dans l'esprit du film que dans celui du spectateur?

Ce numéro veut, par le fait de la « saisie » relative de ce relatif « insaisissable » qu'est le temps, aborder la *problématique* de l'écriture ou du langage filmiques et non, pour en marquer l'opposition, la seule analyse du film qui ne concernerait que le cercle de son texte. On cherche, pour le dire autrement, à considérer, à l'aller et au retour, de sa chute à ses trajets référentiels, l'emprise et les empreintes du temps au cinéma et, par conséquent, à nouer, pour les interroger, plusieurs champs de l'analyse et de la théorie. Les uns pourraient bien concerner les divers statuts temporels du film, la multitemporalité ou le réseau, à écran multiple, de la référentialité temporelle, le *sens* du temps dans le récit, son travail et sa dérive dans les diverses couches du film et, enfin, l'inscription, comme la perception, de la pensée et de la réalité dans, pour ainsi dire, sa guipure temporelle. Les autres, les champs théoriques convoqués dans ces perspectives, concernent évidemment les études cinématographiques et pourraient aussi se préoccuper des perspectives historique, sémiologique, sociologique, narratologique, phénoménologique ou cognitive.

Le temps, parce qu'il joue de l'écriture, du système de représentation, de la construction du récit et du réseau cognitif du film, constitue, croyons-nous, une approche privilégiée pour l'étude du cinéma. Entre temps historique, factuel, fictionnel ou virtuel, entre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation, entre le temps de l'écriture et celui de sa configuration par la pensée, le film s'inscrit et participe de l'horizon de la durée, et retient, sous formes de traces et d'empreintes, une certaine « expérience du temps ».

Bref, on veut refléter ce que le temps semble être ou, mieux, ne pas être. Le temps ne constitue pas un appareil de lecture dont les paramètres seraient toujours aisément repérables, en sorte que les frontières du temps, et les perceptions qui en découlent, s'inscrivent sur un jeu d'oppositions ou dans un réseau narratif marqué au sceau de la *différence* — temporelle. Par son « flou » disons existentiel, par l'infigurable ou, mieux, l'insituable relatif de ses marques — le temps peut se concevoir au cinéma par l'espace et, plus loin, par une sorte d'« espacement » temporel jouant du produit du temps dans la syntaxe et le récit filmiques —, par l'hétérogénéité systémique et langagière du

film — la « nappe » temporelle du récit fonctionne par instants de récit en renvois et rappels : renvois aux lieux de la réalité, rappels des lieux de la réalité, renvois aux lieux de la pensée, rappels des lieux de la pensée — et, enfin, par l'incontournable imprégnation du temps dans les systèmes filmiques, l'étude de la temporalité au cinéma appelle une réflexion à multiples trajets³. Or celle-ci est, pour ce qui concerne le présent numéro, à lire non seulement dans les articles qui les font profiler, ces multiples trajets de l'analyse, mais dans le défilé des articles qui opposent, autrement, à un questionnement initial l'ajout d'une nuance ou d'une interrogation supplémentaire.

Sans qu'il soit ici question d'introduire pas à pas chacun des articles, mais bien d'envisager la problématique du temps ici discutée, mentionnons que la première partie de ce numéro accueille des textes qui portent plus particulièrement sur l'entretien du cinéma avec l'histoire, de même que ceux qui traitent de l'histoire ou, mieux, de l'évolution du langage cinématographique. La seconde partie regroupe des textes qui concernent diversement les aspects cognitifs et philosophiques de l'écriture filmique.

Université Laval

NOTES

1 Le principe de la rétention énoncé par Husserl, comme celui du triple présent — le présent du présent, le présent du passé et le présent du futur — proposé par Augustin, en est un exemple.

2 Bruno Latour disait dans son article « Le travail de l'image ou l'intelligence scientifique redistribuée » que le « savoir » est plus ou moins passé au « savoir-faire ». Notons qu'on se penche dans l'ensemble du numéro « Images, techniques et société » sur la problématique du temps dans les nouvelles technologies en rapport avec leur développement et en rapport avec les divers courants ou conceptions, notamment philosophiques, de la pensée.

3 On devrait lire, de façon éparse dans les paragraphes qui précèdent, les inspirations théoriques qui ont fondé les travaux de Ricoeur — le récit et l'expérience du temps —, de Deleuze — la nappe et les charges du temps dans le film — et enfin, de Derrida — l'espace et la différence temporels.

OUVRAGES CITÉS

- Latour, Bruno. « Le travail de l'image ou l'intelligence scientifique redistribuée », « Images, techniques et société », *Culture technique*, n° 22 (1991).
- Virilio, Paul. « L'Instant réel », « Images, techniques et société », *Culture technique*, n° 22 (1991).