

Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire

Germain Lacasse

Volume 5, Number 1-2, Fall 1994

Le Temps au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001004ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001004ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lacasse, G. (1994). Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire. *Cinémas*, 5(1-2), 57–67. <https://doi.org/10.7202/1001004ar>

Article abstract

Cinema history has her own intern rythms, but cinema itself is a cycle in the history of representation and narration. Seen in a long term histoty, as in Fernand Braudel's view, cinema is an automatic optical art, the last medium of the ending modernity.

Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire

Germain Lacasse

RÉSUMÉ

L'histoire du cinéma comporte des rythmes, mais le cinéma lui-même n'est qu'un cycle dans l'histoire de la représentation et de la narration. Envisagé dans une histoire de longue durée, à la manière de Fernand Braudel, le cinéma se révèle comme un art optique automatisé, le dernier médium de la modernité qui s'achève.

ABSTRACT

Cinema history has her own intern rythms, but cinema itself is a cycle in the history of representation and narration. Seen in a long term history, as in Fernand Braudel's view, cinema is an automatic optical art, the last medium of the ending modernity.

Nous nous approchons avec des vitesses énormes de l'avenir et nous analysons avec beaucoup d'intensité le passé, mais nous n'arrivons plus à saisir l'instant qui s'appelle présent. Nous allons avec le temps, mais le temps nous échappe. Le temps s'écoule entre nos doigts.

Blaise Pascal¹

Le cinéma à mille temps

Photogramme, plan, séquence, court, moyen, long métrage, le film a cent, mille temps. Le cinéma aussi : un siècle, trois âges, cinq époques, dix décennies. Et dans l'histoire de l'image, celle du cinéma n'est qu'un court instant ; la peinture moderne a plu-

sieurs siècles, les dessins rupestres de Lascaux et d'Altamira¹, trente millénaires. Comme une sorte de chronomètre optique pourtant, chacune de ces sortes d'images sert en son temps à rythmer le penser et l'agir de communautés humaines, et c'est dans la comparaison des différents rythmes de ces images que nous pouvons comprendre leur portée pour ces communautés comme pour celles qui ont suivi. C'était ce que croyait l'historien Fernand Braudel². C'est ce que nous proposent aussi des sociologues du temps, comme Daniel Mercure, pour qui la reconnaissance de la multiplicité des temps sociaux constitue aujourd'hui le fondement de l'analyse sociologique du temps : « L'étude des divers temps vécus et construits au sein d'une société constitue une voie d'analyse privilégiée à partir de laquelle il est possible de cerner les rapports qu'entretient l'homme avec sa culture » (p. 7).

Ces définitions me conviennent, du moins pour l'exercice auquel j'ai voulu me prêter : étudier les temps du cinéma, non pas les figures du temps dans le film, mais le film et le cinéma comme figures dans les temps de l'histoire : quels sont les rapports entre les temps du film et les temps de l'homme, les temps du cinéma et ceux de l'histoire et de l'humanité ? C'est un ambitieux programme pour un article aussi court...

À l'affiche aujourd'hui

Les temps courts du cinéma ont été décrits depuis longtemps. Ce sont ceux de l'histoire « événementielle » de Braudel, ce sont les sujets des chroniqueurs : sorties de films, tournages, interviews de réalisateurs, remises de prix, potins sur les vedettes (les contraventions de Zsa Zsa Gabor, le Marathon de cinéma, aussi bien que la mort de Fellini ou la restauration du *Napoléon* d'Abel Gance...). Moins souvent, on va s'interroger sur le sens de ces événements (en ont-ils toujours un ?) ou les replacer dans la série des événements de même catégorie. On parlera parfois de l'histoire du cinéma, sur une courte période. Rarement pour une plus longue.

Quels sont les temps du cinéma, et que signifient-ils socialement ? Le film fut certainement un des premiers produits de la société de consommation de masse ; universellement répandu quelques années après son invention, il attirait chaque jour des

millions de personnes. Les cinémas changeaient quotidiennement de programme dès 1910 et les gens étaient nombreux qui y allaient plusieurs fois par semaine, ne manquant aucun épisode des *Périls de Pauline*, ou des *Aventures de Kathleen*. Le cinéma fut vite une activité occupant un temps social considérable. C'est, comme on dit, une invention qui a « fait époque ». Le XX^e siècle pourrait être appelé le siècle du cinéma, mais bien plus encore, le cinéma pourrait être baptisé l'art du XX^e siècle.

Mais si la consommation des œuvres s'intensifie aujourd'hui, leur « digestion » diminue ; alors que le conférencier de lanterne magique et son spectateur exploraient patiemment chaque image, le cinématographe se présente désormais comme une machine à images bien plus rapide, que le montage pourra rendre frénétique. Le spectateur est devenu un consommateur d'images qui n'arrêtent jamais, le film, une performance où ce n'est plus l'histoire qui est importante, mais l'effet qu'elle produit ; c'est ce qu'écrivait Dana Polan :

The image shows everything, and, because it shows everything, it can *say* nothing; it frames a world and banishes into nonexistence everything beyond that frame. The will-to-spectacle is the assertion that a world of foreground is the only world that matters or is the only world that *is*. Like impressionist literature and painting with whose history it is coincident, the fiction film is an impressionist medium that claims things described matter more than things understood (p. 61).

Le film donc devient de moins en moins important, ce qui compte c'est l'effet qu'il crée, la vibration qu'il engendre. En ce sens, le film s'inscrit dans et construit la perception contemporaine du temps. Jusqu'au début de notre siècle, les images rythmaient la vie, mais à un rythme lent. Avec le cinéma apparaissait une machine à images frénétiques, la seule capable d'enregistrer le rythme de notre époque, mais qui a certainement contribué à accélérer le rythme du temps social et des opérations de production et de consommation.

Dans ses *Histoires du temps*, Jacques Attali rappelle que Christian Huygens, un des premiers fabricants de lanterne magique, a aussi inventé la première horloge marine à pendule. (Les fabri-

cants de machines à vues, de machines à scander les images, fabriquent donc aussi des machines à scander le temps.) Attali dit qu'on peut « [...] étudier une lecture des rythmes sociaux et de leurs ruptures par l'observation du temps lui-même et de ses instruments de mesure » (p. 33). On peut en faire autant avec les images et le cinéma ; il fallait jadis des dizaines de jours et de peintres pour faire une seule image ; aujourd'hui un seul homme, doté d'une caméra, en fabrique des milliers en une heure, ou même en une minute. Jadis aussi, un spectateur pouvait passer des minutes devant une seule image, un narrateur aussi ; aujourd'hui, ce sont des centaines d'images à la minute qui défilent devant lui. Nous n'explorons plus l'image ni le temps en les découpant, ce sont eux qui nous encerclent et nous fragmentent. Attali dit que « [...] l'homme devient horloge [...] chacun retrouve la mesure du temps dans sa vie même, devenue artefact. Le temps se vit dans les objets programmés. C'est le temps des Codes » (p. 35).

L'histoire du cinéma a été découpée, périodisée elle aussi selon diverses échelles temporelles (décennies, entre-deux-guerres, etc.) ou esthétiques (impressionnisme, néo-réalisme). Ces échelles ont des significations sociales, elles correspondent *grosso modo* à l'histoire de la société qui a produit ces œuvres ou à la vision de l'historien qui en relate les événements. Bien des choses ont été écrites dans ce cadre, mais leur perspective vieillit parfois très vite, ainsi que le montre depuis quinze ans la révision de l'histoire du cinéma des premiers temps. Cette révision a montré que pour mieux comprendre l'histoire du cinéma, il faut regarder à la fois de près et de loin ; l'historien doit envisager le cinéma dans la longue durée, dans la succession des événements qui l'ont précédé et de ceux qui semblent en continuité avec lui, et dans son interaction avec le contexte social de son époque. Des historiens et des théoriciens ont commencé à le faire, et comme par hasard, leur façon de voir recoupe celle d'autres théoriciens « postmodernes », même si cette étiquette ne plaît pas à tous. Voyons cela de plus près en analysant le cinéma dans la longue durée.

Séculaires ruptures

Dans la longue durée, le cinéma a été qualifié tout à fait autrement : Bela Balasz y a vu le dernier art bourgeois, Georges

Sadoul le premier art prolétarien. Théoriciens et philosophes ont scandé l'histoire selon leur appartenance idéologique, faisant du cinéma un signe particulier dans leur système d'interprétation de l'histoire. Envisagé dans la longue durée, le cinéma n'est plus découpé en cycles et en périodes, c'est lui-même comme objet qui devient étalon de mesure d'autres phénomènes dans lesquels il s'inscrit ou qu'il côtoie. Le cinéma est surtout un objet servant à marquer des ruptures, des fins ou des débuts, on le définit par ce qui l'a précédé ou ce qui le suivra, ou encore par ce qu'il semble avoir engendré, comme dans une généalogie.

On parle (depuis longtemps déjà!) du cinéma actuel comme d'une époque charnière, caractérisée par le foisonnement et l'artifice. Alain Bergala, dans son article « D'une certaine manière », a comparé ce cinéma avec le maniérisme dans la peinture, rappelant que le maniérisme avait marqué la fin de la Renaissance, avait été comme l'esthétique d'une fin d'époque et d'un style qui n'arrivait plus à se renouveler.

Les relations entre peinture et cinéma ne sont pas seulement esthétiques, elles sont historiques. Le cinéma est venu relayer ou appuyer la peinture dans une histoire de la représentation. Jacques Aumont pense que le cinéma a pris le relais de la peinture, non pas dans une filiation technique linéaire, mais plutôt dans la mise en relation de « fragments » saisis par la construction d'un « œil variable ». Il suggère que « [...] le cinéma prolonge ou reprend la peinture, voire la photo, dans leur recherche d'une synthèse et d'une prégnance » (p. 95).

Aumont parle de Jean-Luc Godard en tant que peintre et « avant-dernier artiste ». Godard avait dit un peu la même chose lui-même, quand il avait affirmé qu'il mourrait à peu près en même temps que le cinéma. Dans une série de conférences données au Canada en 1979 (événement historique!), dont une partie a été publiée sous le titre *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Godard fait quelques affirmations intéressantes sur la spécificité de l'histoire du cinéma :

Finally, l'histoire qu'on fera du cinéma sera une trace, comme un regret que ça n'est même pas possible de faire l'histoire du cinéma, mais on en verra des traces. [...] L'Histoire du cinéma est la seule qui pourrait

avoir son histoire puisque c'est la seule qui ait ses propres traces : on fabrique des images, il reste des images (p. 24).

Les cycles et les césures dans « l'histoire du regard » peuvent être situés ailleurs. On pourrait voir, dans l'arrivée de la télévision, la fin du cinéma et le début d'une nouvelle période. Régis Debray, dans sa récente *Histoire du regard en Occident*, voit une rupture vers 1968, avec l'arrivée de la télévision en couleurs. Celle-ci a inauguré, selon lui, la vidéosphère, succédant à la logosphère (invention de l'écriture) et à la graphosphère (invention de l'imprimerie). La vidéosphère relègue la photographie et le cinéma dans la graphosphère. « Les regards, comme les cultures, se révèlent l'un à l'autre à rebrousse-temps. [...] La télévision numérique nous découvrira demain la vraie nature de la télé hertzienne. Celle-ci nous a découvert le cinéma, comme la photo la peinture » (p. 293).

Debray voit l'image vidéo comme marquant une césure historique, parce qu'elle abolit les distances spatiales et temporelles par la diffusion simultanée. « Fabriquant l'événement en même temps que son information, la télé révèle au grand jour que c'est l'information qui fait l'événement, et non l'inverse » (p. 297). Selon lui, la vidéosphère est la fin de la « société du spectacle ». Alors qu'auparavant nous étions devant l'image, nous sommes maintenant dans le visuel, et le regard n'est plus qu'une modalité de l'écoute. Debray craint surtout que la vidéosphère soit synonyme de cynisme et de conformisme.

La photographie a pourtant marqué une rupture aussi importante, en faisant de l'histoire une science, un discours réaliste au lieu de mythique. C'est ce que croit Barthes :

Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La photographie, pour la première fois, fait casser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche (p. 146).

Une autre rupture, bien plus majeure que celle de la photographie, du cinéma ou de la télévision, est l'apparition de

l'image de synthèse. Il s'agit d'une rupture radicale dans un système de figuration qui durait depuis cinq siècles ; l'image numérique ne représente plus le réel, elle le simule, ainsi que le décrit avec perspicacité Edmond Couchot. Le cinéma s'inscrivait dans une « économie figurative » où coïncidaient mentalement, dans le temps et l'espace, celui qui regarde l'image et celui qui l'a faite. Le cinéma ne fit qu'automatiser cette démarche. Dans l'image de synthèse, l'espace est utopique, le temps est uchronique ; temps et espace sont hors de tout référent traditionnel. Edmond Couchot écrit :

Il serait vain d'annoncer la mort du cinéma, de la télévision, de la photographie ou de la peinture, bien qu'il soit difficile de nier la crise qui les frappe, mais il faut bien constater que ces moyens de figuration — tous destinés, à court ou à moyen terme, à être numérisés — sont technologiquement dépassés par le numérique et destinés à perdre leur hégémonie. Leur seul avenir est soit dans le déplacement, soit dans l'hybridation (1991, p. 17).

Dans sa nouvelle relation avec l'objet et l'image, le sujet se trouve dans une position différente, non plus frontale, mais variable, « enveloppante » écrit encore Couchot :

[...] le Sujet interactif ne s'éprouve plus en tant que Sujet (et individu : entité non divisible) dans un rapport frontal à l'Objet et à l'Image qui enregistre la trace de cette confrontation, mais dans une saisie holistique, enveloppante, qui prend prise en chacun des points de la matrice constituant le modèle numérique de l'objet (1987, p. 93).

Cette nouvelle relation du sujet à l'objet coïncide avec la fin de la modernité comme projet philosophique (ou du moins à un tournant majeur de la pensée, si on n'aime pas les termes « postmodernes³ ») et le système de représentation qui en était tributaire n'est certainement plus le seul qui existe. Les tendances de l'histoire contemporaine, par une synchronicité qui n'est probablement pas fortuite, sont assez semblables. La nouvelle histoire n'est-elle pas une relation différente entre l'historien et

son sujet, et l'intérêt des dernières années pour le cinéma des premiers temps n'est-il pas marqué par la circonspection, l'examen de l'objet sous différents points de vue, dans une position « enveloppante » qui amène le sujet à tourner autour ou à y pénétrer, mais en se refusant à occuper une position théorique définitive et totalisatrice ?

L'histoire peut être envisagée comme un territoire virtuel, non parce que l'historien peut y inventer n'importe quoi, mais parce qu'il admet que son point de vue change sa perspective et que si l'objet a existé, jamais il ne pourra le reconstituer en soi. Au contraire de la réalité virtuelle, l'histoire a un référent, mais l'historien n'y peut strictement rien changer, sinon la narration. Il peut examiner et décrire l'objet sous tous ses angles, mais jamais il ne pourra le modifier. Par exemple, nul ne songe plus à reconstituer un film ancien dans sa version « originale », puisque nous admettons que chaque film peut avoir connu de multiples versions. Nous essayons de restaurer un film tel qu'il était à un certain moment, dans un espace et un temps particuliers, dont nous essayons de préciser le mieux possible les paramètres. L'histoire d'un film devient comme l'algorithme de sa restauration.

Les sociologues du temps disent que nous vivons une crise de l'expérience temporelle, mais il s'agit aussi d'une crise de l'expérience spatiale. Rainer Zoll, sociologue du temps, a essayé d'analyser cette « crise du temps » :

Nous sommes présents. Telex, telefax, teletex-communication universelle, chacun est relié à tous et tous à chacun. [...] Temps réel. Présentification universelle. [...] Mais celle-ci implique sa propre négation, qui prend la forme d'un clivage entre le savoir et l'expérience, entre science et vécu ; le savoir ne contient que du passé. Ce que les techniques de l'information mettent à notre disposition comme volume de savoir peut à peine être su, encore moins vécu. Nous apprenons, nous vivons la mort du président, qu'est-ce que nous vivons ? Ce que nous pouvons vivre du présent est inversement proportionnel à son volume potentiel. Bientôt nous saurons tout et nous ne vivrons plus rien. Nous sommes omniprésents, mais où sommes-nous vraiment (p. 39) ?

Nous vivons effectivement une crise de l'expérience temporelle, mais elle est parallèle à une crise de la représentation, et ces « crises » ne sont que les signes d'un nouveau système de perception et de représentation, et notre relation au temps subira la même mutation que notre position dans l'espace. Nous ne voyons plus l'histoire de la même façon parce que nous savons que le point de vue de l'observateur dans le temps est aussi relatif que sa position dans l'espace. Les physiciens le savent depuis longtemps, mais peut-être que les philosophes vont maintenant nous proposer quelques idées intéressantes pour mieux nous situer dans ce nouvel environnement conceptuel. Attali dit que pour échapper à un temps aliénant, chaque humain doit pouvoir construire son propre temps, son propre rythme. Il rappelle le petit garçon du film *Le Tambour* (Gunter Grass) qui décide de ne plus grandir, d'arrêter le temps, de vivre hors du calendrier totalitaire. « Il est loisible, écrit Attali, d'échapper à la prise du pouvoir des artefacts, de rêver à l'émergence d'un temps propre où, au lieu de consommer des objets empilés, chacun créera les formes de sa liberté » (p. 300).

Un nombre dans l'algorithme

Les historiens du cinéma des premiers temps essaient de comprendre non seulement le film, mais les conditions dans lesquelles il était produit et conçu. Au lieu de regarder cet objet ancien avec un œil moderne, ils essaient de retrouver les anciennes lunettes, les yeux des spectateurs d'époque. C'est l'histoire d'une autre transformation dans le temps : celle de la vision de l'historien. Mon collègue André Gaudreault le rappelait encore très récemment : « Le cinéma des premiers temps est irréductiblement étranger au cinéma qui l'a suivi, et le cinéma des premiers temps est irréductiblement étranger au spectateur en différé que nous sommes » (p. 5). L'historien est aujourd'hui bien plus modeste, comme ses contemporains le deviendront eux aussi ; il sait qu'il ne peut pas reconstituer le passé, seulement le raconter, et que sa vision est bien relative. Il ne se prend plus pour le sujet au centre du monde, ni pour le sujet libéré du monde, il est un des nombres dans l'algorithme d'une image de synthèse...

La méthode de Braudel, et sa façon de voir sont maintenant reprises par divers penseurs postmodernes, qui essaient d'appli-

quer à l'histoire les nouveaux paradigmes de la science, et voient chez Braudel et dans l'école des *Annales* l'application à l'histoire des principes de la dynamique non linéaire (plus communément appelée « théorie du chaos ») :

The heroic anthropocentrism of the traditional historical narrative is put aside by *Annales* history in favor of a much more modest place for human intervention in the course of history. [...] The *Annales* confederation challenges us, as we have seen, to examine the presuppositions under which concatenations of events as strings of independent and dependent variables can provide explanations. They ask us to consider the degrees of freedom available in the possibility space of human action, and suggest to us that we are subject to far more constraints than we might like to think (Dyke, p. 389).

Ramené aux modestes dimensions d'une étape dans l'histoire de la représentation, le cinéma se réduit à peu de chose, surtout compte tenu de la matière périssable qui lui sert de support. Après les premières projections du cinématographe, un peu partout les journalistes titrèrent : « Le Cinématographe : l'immortalité conquise ! » Nous pouvons certainement aujourd'hui être plus modestes, et pour donner raison à Godard et nous assurer que le cinéma laisse des traces, peut-être devrions-nous graver dans la pierre quelques photogrammes des plus grands films ! Et pour terminer, observons une minute de silence, en l'honneur du cinéma muet...

Université de Montréal

NOTES

1 Cette citation de Pascal est tirée du texte de Rainer Zoll, « Destruction ou réappropriation. Variation sur une pensée de Pascal », dans Daniel Mercure (dir.), *Les Temps sociaux* (Bruxelles : De Boeck, 1988).

2 Braudel note dans *Écrits sur l'histoire* (Paris : Flammarion, 1969) : « [...] rien n'est plus important, d'après nous, au centre de la réalité sociale, que cette opposition vive, intime, répétée indéfiniment, entre l'instant et le temps lent à s'écouler » (p. 43).

3 Voir à ce sujet l'ouvrage de Steven Best et Douglas Kellner, *Postmodern Theory, Critical Interrogations* (New York : Guilford Press, 1991). Critiques face au courant postmoderne, ces auteurs montrent clairement sa signification épistémologique, la

rupture qu'il met en évidence autant chez les penseurs qui s'en réclament que chez ceux qui les ont précédés dans la critique de la modernité.

OUVRAGES CITÉS

- Attali, Jacques. *Histoires du temps*. Paris : Gallimard, 1982.
- Aumont, Jacques. *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris : Librairie Séguier, 1989.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- Bergala, Alain. « D'une certaine manière ». *Cahiers du cinéma*, n° 370 (avril 1985).
- Braudel, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion, 1969.
- Couchot, Edmond. « Sujet, objet, image ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXXII (janvier-juin 1987).
- Couchot, Edmond. « Un fracassant Big Bang ». *Cinémas*, vol. 1, n° 3 (1991) p. 7-20.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Fayard, 1993.
- Dyke, C. « Strange Attraction, Curious Liaison : Clio Meets Chaos ». *The Philosophical Forum*, vol. XXI, n° 4 (été 1990).
- Gaudreault, André. « Bilan et perspectives des recherches sur le cinéma des premiers temps », communication présentée au colloque *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle), 1993.
- Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris : Albatros, 1980.
- Mercure, Daniel (dir.). *Les Temps sociaux*. Bruxelles : De Boek, 1988.
- Polan, Dana. « Above All Else to Make You See: Cinema and the Ideology of Spectacle », dans Jonathan Arac (dir.), *Postmodernism and Politics*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.
- Zoll, Rainer. « Destruction ou réappropriation du temps. Variation sur une pensée de Blaise Pascal », dans Daniel Mercure (dir.), *Les Temps sociaux*. Bruxelles : De Boek, 1988.