

CONFÉRENCES

Le film qui vient à l'esprit

L'éclipse du temps

Victor Burgin

JEU DE PAUME

séance 2/4
9 janvier 2010

L'éclipse du temps

Victor Burgin

Le 15 février 1961, la « bande de totalité » d'une éclipse solaire traversa le centre-nord de l'Italie. Michelangelo Antonioni se rendit à Florence pour filmer l'événement. Il raconta par la suite : « Dans cette obscurité, dans ce froid glacial, dans ce silence si différent de tout autre silence, dans cette immobilité presque totale [...], je me suis demandé si, pendant une éclipse, même nos sentiments sont arrêtés¹. » Son film *L'Eclisse* [*L'Éclipse*] est sorti en 1962, un an après la sortie de *La Notte* [*La Nuit*] et deux ans après *L'Avventura* [*L'Aventure*] – les films qui forment de facto une « trilogie » avec *L'Éclipse*. L'histoire racontée dans *L'Éclipse* peut se résumer simplement : une jeune femme quitte un homme plus âgé qu'elle, avec lequel elle vivait ; lors d'une visite à la Bourse de Rome, elle rencontre un jeune courtier et noue une aventure avec lui. Le film suit l'évolution de leur relation jusqu'au moment où ils prennent rendez-vous pour se revoir : « À huit heures. À l'endroit habituel. » – *Alle otto. Solito posto*. Ces mots de Piero (Alain Delon) sont les derniers prononcés dans le film. La caméra suit Vittoria (Monica Vitti), qui quitte le bureau de Piero et sort dans la rue. La caméra retourne alors sur Piero, assis à son bureau, ignorant les téléphones qui ont commencé à sonner. Ici s'achève la description de l'histoire de Vittoria et de Piero, mais ce n'est pas la fin du film – il dure encore sept minutes².

La séquence de sept minutes sur laquelle s'achève *L'Éclipse* est un montage de plans tournés dans les rues du quartier moderne de l'EUR (Esposizione Universale Roma), dans la banlieue sud-ouest de Rome³. Pour le dire très schématiquement, la première partie de *L'Éclipse* constitue une narration linéaire qui respecte la chronologie – sans recours, par exemple, à des procédés temporels tels que le *flash-back*. La séquence finale est

une concaténation descriptive de plans d'un lieu, qui se succèdent les uns les autres indépendamment de tout impératif narratif⁴. Dans la première partie du film, Vittoria et Pietro choisissent comme point de rendez-vous un carrefour, juste devant un immeuble en construction ; une palissade en bois clôturé le chantier, et juste derrière cette clôture, il y a un tas de briques et un baquet d'eau. La première fois que le couple s'attarde dans cet endroit, Vittoria jette un petit morceau de bois dans le baquet. La fois suivante, Piero s'y débarrasse d'une pochette d'allumettes vides. Dans la séquence finale de sept minutes, nous voyons le morceau de bois et la pochette d'allumettes qui flottent toujours à la surface de l'eau. Il y a également un plan du tas de briques, et de la façade de la maison en construction protégée par une palissade de roseaux. Ces plans rattachent la coda au récit qui la précède, mais ils sont accompagnés d'autres plans qui ne semblent avoir aucune relation de ce type à l'intrigue. Ainsi, par exemple, dans son étude détaillée sur le cinéma d'Antonioni, Seymour Chatman parle de la séquence finale comme d'une « sorte de minidocumentaire sur l'EUR » et d'un « portrait de la banlieue⁵ ». C'est seulement après des visionnages répétés qu'il devient manifeste que la caméra ne quitte jamais l'environnement immédiat du carrefour, et que chacun des cinquante-sept plans que comprend la séquence contient une clef plus ou moins lisible de son appartenance à ce même espace magnétique. L'auteur d'une étude substantielle de *L'Éclipse* dit que s'il était « contraint de choisir entre éliminer la coda ou éliminer toute *L'Eclisse* jusqu'au début de la coda, [il] opterait pour la seconde possibilité⁶. » Si ce choix était mis en œuvre, quel serait le genre de l'objet subsistant ? À l'aune des genres cinématographiques conventionnels, la coda ne saurait se définir ni comme une fiction ni comme un documentaire. Le soir tombe dans le courant de la séquence, qui se termine par un gros plan d'un réverbère dont l'éclat tranche sur l'obscurité de la nuit, mais même si ce phénomène impose un ordre temporel aux plans, on ne peut dire que la séquence raconte l'histoire de la tombée de la nuit. Répétons-le, si la séquence doit vraiment être considérée, pour reprendre les termes de Seymour Chatman, comme « un minidocumentaire sur l'EUR », il s'agit d'un documentaire singulièrement

avare en informations – par exemple, on ne nous dit pas que le quartier a pour origine le projet de Benito Mussolini d'organiser une exposition internationale célébrant vingt ans de fascisme, et nous n'apprenons pas grand-chose non plus sur la composition sociale de la population de l'EUR à cette époque. Dépourvu d'histoire à raconter, la coda ressemble surtout à un assemblage aléatoire de photographies.

Je me trouve dans un quartier quelconque d'une ville qui m'est inconnue. Je suis venu dans l'intention de faire des photos, mais maintenant que je suis là, je me sens désorienté. Rien ne me paraît particulièrement intéressant. Néanmoins, je commence à prendre des photos, dans l'espoir qu'un but quelconque émerge ce faisant. Mais bien que je continue de prendre des photos, même quand la lumière baisse et que le soir tombe, rien ne se passe. C'est le sentiment que j'éprouve pendant les sept dernières minutes de *L'Éclipse*. Je sais que je regarde un film, mais j'ai l'impression de voir une série de photographies⁷. Ce n'est pas que les plans ont l'air d'être des photographies, c'est plutôt que le monde que dévoilent les plans a l'air d'être en train d'être photographié. Néanmoins, le temps passe dans ces plans, tandis qu'une photographie – on l'admet généralement – exclut le temps. Dans *L'Acte photographique* (1983), Philippe Dubois raconte une anecdote personnelle. À l'âge de cinq ans, il fit la course avec d'autres enfants sous les yeux d'une assemblée de parents et d'autres membres de sa famille. Il était loin devant les autres, et près de la ligne d'arrivée, lorsqu'il remarqua que son père braquait sur lui un appareil photo « afin de fixer son exploit pour la postérité ». Le jeune Dubois fut coupé net dans son élan. Tandis que les autres coureurs affluaient derrière lui, il s'immobilisa, et ne termina jamais la course. Cet incident lui fournit l'image du cours du temps, sous la forme de la course à pied, continuant de se déployer dans son dos tandis qu'il faisait face à l'appareil. « Aux yeux de la photographie, remarque-t-il, le temps n'a plus cours »; l'acte photographique « guillotine la durée », pour établir une sorte de hors-temps. De même, tout en ayant l'impression qu'elles contiennent du temps, j'ai le sentiment que le temps passe « dans le dos » des images qui constituent la coda de *L'Éclipse*. Je ne peux résoudre cette contradiction apparente qu'en admettant que le temps n'est pas une réalité univoque.

Le sens commun tend à supposer une dualité de temporalités, se faisant par là écho de deux traditions philosophiques distinctes. Dans la première, qui prend son origine dans l'Antiquité classique mais dérive principalement de Newton, le temps est un fait objectif : non influencé par les objets et les événements, le temps, avec l'espace, est le « contenant » dans lequel prennent place les objets et événements. Flot uniforme et sans direction, le temps est une condition absolue et invariable de l'univers physique ; il est, très simplement, une partie de la façon d'être des choses. Dans une tradition alternative, dérivée principalement de Kant, la mécanique newtonienne décrit non la façon dont les choses sont, mais plutôt la façon dont il nous est possible de les connaître : le temps – ici encore, comme l'espace – est une forme *a priori* de notre intuition innée des « choses en soi », qui n'ont pas en elles-mêmes de propriétés spatiales ou temporelles. En introduisant le sujet humain dans l'examen du temps, Kant a ouvert la voie à des formulations philosophiques et psychologiques modernes telles que celles de Bergson et Freud. Le langage commun distingue couramment le temps tel qu'il est « en réalité » du temps tel qu'il nous apparaît. Par exemple, nous disons que le temps « passe vite » si nous prenons plaisir à ce que nous sommes en train de faire, ou qu'il passe « lentement » si nous nous ennuyons. Peu de gens contesteraient que le temps subjectif et le « temps de l'horloge » sont des choses différentes. Mais le « temps de l'horloge » de la vie moderne est une version spécifiquement historique de la cosmologie newtonienne, il est l'invention du capitalisme industriel.

Le temps a une histoire. Les premières sociétés agraires étaient gouvernées par des phénomènes tels que l'alternance du jour et de la nuit, la succession des saisons et le mouvement des planètes ; c'est le cadran solaire qui mesurait les heures du jour. Les premières horloges mécaniques apparaissent entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle pour répondre aux besoins de l'Église, de l'État et du commerce, auxquels la synchronisation des affaires humaines permettait de gouverner et de prospérer. À cette période, c'est surtout par rapport à la musique, où les premières tentatives d'établir la durée d'un temps proposaient très littéralement de répliquer celle d'un battement de cœur, qu'on débattait vivement de l'unité

fondamentale du temps mesurable. L'histoire ultérieure du concept de temps est celle de son aliénation progressive vis-à-vis de toute condition naturelle. Le « temps » moderne, celui de la modernité, se consolide au XIX^e siècle avec la synchronisation nationale puis internationale des horloges, apportée par l'apparition du chemin de fer et du télégraphe, et se poursuit avec l'introduction sur le lieu de travail d'instruments tels que la pointeuse et de méthodes telles que la chaîne de montage et le taylorisme. Tandis que le corps humain est forcé de se plier au rythme temporellement constant et prévisible des machines, la journée de travail s'éloigne de plus en plus des rythmes naturels : d'abord avec l'avènement de l'éclairage électrique puis, plus récemment, avec celui des téléphones mobiles et des ordinateurs en réseau. Le temps de l'horloge, c'est de l'argent. Lorsque, dans *L'Éclipse* d'Antonioni, on demande une minute de silence à la Bourse de Rome après le décès d'un collègue, Piero, légèrement agacé, murmure à Vittoria : « ... une minute, ici, qui coûte des millions⁸. »

Le temps de l'horloge du capital s'écoule derrière les sept dernières minutes de *L'Éclipse*. Cependant, si le temps des images de la coda diffère de celui dans lequel se situe le récit, ce temps différent n'est pas confiné à cette dernière séquence, il interrompt également le cours de la narration. Ce type d'alternance des temporalités n'est pas le propre du seul cinéma d'Antonioni. Je pense, par exemple, aux films de Yasujiro Ozu. Dans l'œuvre de ces deux réalisateurs, il peut arriver qu'un plan se prolonge au-delà de la durée nécessaire à établir le sens dramatique d'une scène, produisant par là ce qui, d'un point de vue conventionnel, serait considéré comme une image redondante, une séquence « excédentaire » qui ne dépasserait traditionnellement pas l'étape du montage. Ce type d'images peut affleurer lorsque les acteurs sont sortis du champ : la transition anticipée vers la scène suivante semble alors retardée, la caméra s'attarde sur un espace maintenant vacant. Ozu parvient à un effet analogue en insérant un plan de coupe indépendant de l'action sur un objet ou un paysage « hors de propos ». On en trouve un exemple dans son film *Printemps tardif* (1949), à la fin d'une scène entre Noriko (Setsuko Hara) et son père (Chishu Ryu). Père et fille séjournent

dans une auberge traditionnelle japonaise. Allongés sur le sol de leur chambre, ils ont échangé dans la pénombre quelques propos décousus sur les événements de la journée. Après un bref silence, Noriko adresse une nouvelle remarque à son père, mais il ne répond pas. Tournant la tête vers lui, elle voit qu'il s'est endormi. Elle lève les yeux au plafond et sourit tendrement. Vient alors un plan de coupe sur un vase, que la caméra immobile cadre pendant six secondes, suivi d'un nouveau plan de Noriko, dont l'expression vire à la tristesse ; un second plan sur le vase, avec le même cadrage, remplit les dix dernières secondes de cette scène avant le passage à la suivante. Commentant le plan de coupe sur le vase, Gilles Deleuze écrit : « cette durée du vase est précisément la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants⁹. » La séquence de sept minutes sur laquelle s'achève *L'Éclipse* semble composée presque entièrement de ce type de plans « gratuits », « hors du temps », qui paraissent devoir davantage à ce que nous considérons, par convention, comme de la photographie qu'au domaine du cinéma.

Trente-neuf secondes seulement après le début de *L'Éclipse*, Antonioni nous remet en mémoire le cadre de scène qui ordonne l'histoire des représentations visuelles en Occident. La stase fondamentale de la peinture et du théâtre est appelée sur le plan historique à être surpassée par l'avènement de la photographie et de la cinématographie qui, bien qu'elles ne libèrent pas les objets du cadre, vont libérer le cadre lui-même. Dans une interview datant de 1960, Antonioni raconte le malaise qu'il éprouva en arrivant sur le premier jour de tournage de son premier long-métrage (*Chronique d'un amour*, 1950) et trouva la caméra fixée à son pied : « Je me suis senti paralysé... Le lendemain, j'ai demandé une *dolly* et j'ai commencé à suivre mes personnages¹⁰... » La façon dont Antonioni décrit sa relation à la caméra est presque celle d'un « photographe de rue », et ses remarques peuvent faire penser à la scène du parc dans son film de 1966, *Blow-up*, où la caméra suit Thomas, le photographe, qui lui-même suit et photographie le couple. En 1958, Antonioni déclare :

« L'une des mes préoccupations lorsque je tourne, c'est de suivre un personnage jusqu'à ce que je ressente le besoin de le lâcher... Lorsque tout a été dit, lorsque la scène semble terminée, il y a ce qui vient après. Il me semble important de montrer le personnage, de dos et de face, juste à ce moment-là – afin de surprendre un geste ou une attitude qui éclaire tout ce qui s'est passé, et ce qui en résulte¹¹. » Une fois de plus, l'usage qu'Antonioni fait ici du cinéma semble s'accorder avec la photographie – dans le cas présent, avec l'idée du « moment décisif », qui s'inscrit à son tour dans la continuité de l'histoire des représentations en Occident. Entre les ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles fut constitué un corps doctrinal destiné à répondre au problème de la meilleure façon de représenter un récit dans un tableau. Ne disposant que d'une ou deux images, le peintre, convint-on, devait isoler la péripétie – cet instant de l'histoire où tout peut basculer.

La différence entre les plans de la coda et la plus grande partie du récit qui la précède correspond *grosso modo* à la distinction deleuzienne entre l'image-mouvement et l'image-temps. On pourrait penser que cette distinction s'applique exclusivement au cinéma. Le sens commun semble se satisfaire d'attribuer l'image fixe à la théorie de la photographie et l'image mouvante à la théorie du cinéma. Mais faire équivaloir le mouvement au cinéma et la stase à la photographie revient à confondre la représentation avec son support matériel. Un film peut très bien représenter un objet immobile alors même que la pellicule, de son côté, se déroule au rythme de vingt-quatre images par secondes et, en dépit de sa propre immobilité, une photographie peut parfaitement représenter un objet mouvant¹². Dans un texte de 1971, le photographe et cinéaste Hollis Frampton envisageait un « film infini » qui consisterait en un spectre allant de la stase d'une image résultant d'une succession d'images absolument identiques au chaos d'une image produite par une succession d'images complètement différentes¹³. On peut trouver un intérêt pour le mouvement en tant que tel dans le cinéma et la photographie d'avant-garde du début du ^{xx}^e siècle; mais ce n'est pas le mouvement pour lui-même qui fascine la plupart des gens, c'est plutôt le mouvement calculé, celui qui a des causes et des conséquences.

Ce que les spectateurs trouvent le plus intéressant dans les personnages qu'ils voient à l'écran, ce ne sont pas leurs mouvements (bien qu'ils aient leur intérêt propre, érotique avant tout), mais leurs actes. L'activité, toutefois, n'est pas nécessairement liée au mouvement. Peter Wollen illustre ce point en se référant à un recueil de photographies d'André Kertész intitulé *On Reading*¹⁴. Wollen observe que bien que tous les individus représentés sur les photographies soient immobiles, ils n'en sont pas moins en train de faire quelque chose. Il écrit : « Ils ne sont pas simplement statiques ou figés sur place. Ils sont en train de lire » ; ainsi, « nous pouvons voir que l'activité n'est pas du tout identique au mouvement.¹⁵ » Le film de Chris Marker, *La Jetée*, offre peut-être l'exemple le plus commenté d'œuvre qui disjoint l'action et le mouvement et contredit l'idée d'une opposition fondamentale entre le cinéma et la photographie¹⁶. Certaines images du film ont été réalisées avec un appareil photo, d'autres ont été tirées de séquences filmées. Rejetant toute opposition radicale entre le cinéma et la photographie, *La Jetée* préfère se donner le choix entre deux options de disponibilité égale. En outre, le film démontre qu'une distinction entre le cinéma et la photographie fondée sur la différence entre la simultanéité et la succession s'appuie sur une erreur d'appréciation. Bien qu'une pose photographique puisse être réalisée « en un clin d'œil », l'expérience consistant à regarder l'image qui en résulte appartient au registre subjectif de la durée plutôt qu'à l'abstraction mécanique de « l'instant » auquel l'image a été fixée sur la pellicule¹⁷.

À en croire l'horloge-calendrier qui apparaît dans la première scène située à la Bourse et la date du journal aperçu dans la séquence finale, *L'Éclipse* couvre une période d'environ deux mois. En regardant le film, on en retire l'impression subjective que l'action se déroule en l'espace de quelques jours. Notre seule certitude, c'est que le film lui-même dure environ deux heures. Un film possède à la fois une durée diégétique et une durée propre, laquelle correspond en général au temps qu'il faut pour le regarder ; une photographie possède pour seule durée le temps nécessaire à sa contemplation. Nous trouvons normal qu'on nous signale la durée d'un film ou d'une vidéo ; en général, par contre, nous ne demandons

pas : « Combien de temps dure telle photo ? » – mais la question n'est pas complètement absurde pour autant. La photographie restitue un « moment » sur le plan spatial, et suspend ce moment en le mettant comme hors du temps. Qu'il soit argentique ou numérique, cependant, le support matériel de cette image spatiale est lui-même sujet à l'entropie, et voué, au bout du compte, à la dégradation. Une photographie n'arrête pas le temps, elle suspend plutôt un moment entre parenthèses – jusqu'au jour où le temps reprend ses droits. C'est pendant ce temps entropique de la photographie qu'intervient le temps subjectif du spectateur.

Livrée à elle-même, la caméra accorde autant d'attention à un emballage de sandwich abandonné qu'au paysage sublime que défigure ce débris. De même qu'une photographie ne reconnaît aucune hiérarchie au sein du monde que contient son cadre, le final de sept minutes de *L'Éclipse* ne confère aucun ordre hiérarchique aux plans qui le constituent. Antonioni a dit de la séquence finale de *L'Éclipse* qu'il s'agit de « sept minutes où seuls les objets sont encore de l'aventure¹⁸ ». Que cela ne soit pas la vocation des objets que d'être les acteurs d'une aventure, c'est précisément ce que fait ressortir la séquence. Lorsque, à l'occasion de son second rendez-vous avec Piero au carrefour, près du chantier, Vittoria sépare dans le baquet son morceau de bois qui flotte et la pochette d'allumettes de Piero, la surface de l'eau devient la scène où se joue son drame personnel. Mais seule l'intentionnalité de la jeune femme impose une signification allégorique aux objets abandonnés dans le baquet d'eau ; avec l'éclipse de son désir, le monde des objets se révèle d'une contingence indifférente, et c'est la contingence du monde qui s'impose de nouveau dans la séquence finale. Comme l'exprime Wittgenstein : « Dans le monde les choses sont comme elles sont et elles se produisent comme elles se produisent : il n'y a pas de valeur en lui¹⁹. » Lorsque Jean-Paul Sartre décrit une perception semblable des choses dans *La Nausée* (1938), il la relie explicitement au langage et au temps. Roquentin, le personnage principal, découvre que les mots perdent leur prise sur les choses qu'ils nomment : « Je murmure : c'est un banquette, un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres : il refuse d'aller poser sur la chose²⁰. » Avec la

perte de l'organisation linguistique, la contingence de l'être-en-soi éclate dans le seul lieu temporel qu'il puisse occuper : le présent. Roquentin écrit :

« La vraie nature du présent se dévoilait : il était ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas. Le passé n'existait pas. Pas du tout. [...] les choses sont tout entières ce qu'elles paraissent – et derrière elles... il n'y a rien²¹. »

Dans son commentaire sur le plan du vase dans le film d'Ozu, Deleuze écrit que cette image est « la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants. » Noriko voit son père adoré endormi, comme mort. La formule sans cela abstraite de Deleuze doit se comprendre en relation au contexte dramatique dans lequel s'insère l'image du vase : le vase représente un ordre contingent d'être-en-soi, et une temporalité indifférente au caractère éphémère de la vie humaine. Le sens de la séquence finale de *L'Éclipse* est lui aussi indissolublement lié à son contexte, le récit antérieur qui constitue son pré-texte. Entre ces deux exemples subsiste toutefois une différence de taille, différence permise, bien que non garantie, par la différence entre une séquence et un plan isolé : de même que le type de plans « gratuits » qui constituent la coda intervient dans le récit qui précède, la temporalité humaine s'invite dans la séquence finale.

La plupart des plans de l'épilogue du film d'Antonioni représentent des détails de l'environnement urbain désertés par les êtres humains : la façade d'un immeuble d'habitation, de l'eau dans un caniveau, des échafaudages sur fond de ciel. Dans d'autres plans, des individus se détachent : une femme brune se tient au bord du trottoir d'une rue déserte ; un homme aux cheveux gris semble lui aussi attendre quelqu'un ou quelque chose ; une femme paraît à un balcon. À un moment, la caméra suit un homme qui lit un exemplaire de l'hebdomadaire national italien *L'Espresso* : les gros titres sont : « LA COURSE À LA BOMBE ATOMIQUE » et « LA PAIX NE TIENT QU'À UN FIL ». *L'Éclipse* est sorti l'année de la Crise des missiles de Cuba. La une de *L'Espresso* contient aussi une allusion à un article sur le film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* (1961). L'article est

signé « Camilla Cederna à Marienbad » et cite un fragment d'une phrase du film : « ... où des couloirs interminables... » La journaliste, romancière et critique Camilla Cederna a servi de modèle pour le personnage de la journaliste Maria Fedetti dans la pièce de Dario Fo, *Mort accidentelle d'un anarchiste*. Les événements politiques auxquels la pièce de Fo était une réponse ne s'étaient pas encore produits²², mais la réputation de journaliste d'investigation de Cederna n'était déjà plus à faire, et le public italien de l'époque du film d'Antonioni ne l'ignorait certainement pas. Le journal introduit des signes de la culture et de la politique contemporaine dans une parade de contingences indifférente aux affaires humaines mais, pour autant, l'anecdote politique ponctuelle n'est ni contextualisée ni expliquée. Le gros titre spectaculaire du plan 27 de l'épilogue prend place dans un ensemble qui comprend le gros plan du lobe de l'oreille d'un vieil homme dans le plan 42, et l'ombre d'un arbre dans le plan 9. L'anecdote politique ponctuelle reste discrète – aucune connexion n'est faite, aucune causalité suggérée, aucune leçon morale impliquée.

La séquence suit son cours et c'est dans le sillage de sa temporalité que me laisse le film. Il m'en reste, avec un sentiment très similaire à celui que j'ai éprouvé après avoir lu *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964) de Marguerite Duras, l'impression d'un espace-temps indéterminé au sein duquel se déroule une histoire qui a néanmoins toujours-déjà eu lieu et doit se répéter indéfiniment. Il est peut-être significatif que le récit de Duras s'articule autour d'un moment où, dans une salle de bal, Lol voit son amant danser avec une autre femme. Les danseurs tournent comme s'ils étaient hors du temps, mais ils n'en demeurent pas moins en mouvement. L'événement s'est vidé de sa signification pour ne conserver que sa contingence, vouant Lol à retourner perpétuellement leur image dans son cerveau, dans l'espace qui entoure le vide. Dans *The Emergence of Cinematic Time* (2002), Mary Anne Doane parle des difficultés rencontrées par les premiers cinéastes pour déterminer la durée d'un événement et décider jusqu'où pouvait se prolonger la signification dans « le royaume vaste et incontrôlable, et en fin de compte dépourvu de sens, du contingent²³ » qui l'entoure. Antonioni abandonne ses protagonistes à la contingence sept

minutes avant la fin de son film. Un critique a remarqué qu'on dirait qu'il a littéralement perdu tout intérêt à leur égard. Dans *L'Ennui et ses discours* (1984), Michèle Huguet observe :

« Ce n'est pas d'une absence de désir dont souffre le sujet qui s'ennuie mais de son indétermination qui le fait errer à la recherche d'un point de fixation²⁴. »

Dans la première séquence de *L'Éclipse*, Vittoria, au petit matin, ouvre les rideaux de l'appartement de son amant sur la vue d'un massif château d'eau en béton ; nous ne revoyons pas le château d'eau jusqu'à ce qu'il réapparaisse en arrière-fond d'un plan de la séquence finale. Dans cet instant de reconnaissance étonnée, un chemin à travers l'espace et le temps se replie sur son commencement. La figure tracée par la caméra autour d'un chemin clos dans la séquence finale est une mise en abyme du chemin clos qu'emprunte tout le film dans son déroulement. Ces chemins qui tracent des cercles dans l'espace peuvent également être considérés comme décrivant un cercle dans le temps. La partie narrative de *L'Éclipse* s'ouvre sur Vittoria qui ouvre les rideaux sur la lumière matinale, la coda se termine sur la nuit noire. Mais nous pourrions facilement envisager la coda comme un prélude à la répétition du même, dans laquelle la même femme ouvre les mêmes rideaux sur la même matinée. Le temps n'est pas une chose unique, et il n'est pas non plus uniquement linéaire.

L'invention de la photographie s'accordait parfaitement avec le projet de la révolution industrielle consistant à déléguer des tâches manuelles complexes et chronophages à l'opération automatique de machines. Parce qu'elle était à ses débuts un moyen mécanique d'enregistrement des apparences, on a tendance à aborder la photographie d'un point de vue principalement positiviste : le phénomène actif de la perception est réduit à une optique de la vision, et un réalisme naïf réduit l'image photographique à un enregistrement non-médiatisé de la réalité. L'idée que la photographie est « en dehors » du temps implique le même type de représentation positiviste du temps, une spatialisation* d'une temporalité ramenée au temps de l'horloge. En temps de l'horloge, comme l'écrit Henri Bergson :

« En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais plus qu'une position unique de l'aiguille [...] car des positions passées il ne reste rien. » Roquentin, nous pouvons le rappeler, s'accorde avec lui sur ce point : « Le passé n'exist[e] pas. Pas du tout. » Le temps de l'horloge, cependant, n'est qu'un des aspects du phénomène de la temporalité. Bergson poursuit : « Au dedans de moi un processus [...] de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. C'est parce que je dure de cette manière que je me représente ce que j'appelle [le passé] en même temps que je me représente le présent. »

La photographie n'est pas en dehors du temps, mais elle peut produire l'effet d'une éclipse du temps de l'horloge. Livrée à ses propres artifices mécaniques, la photographie se retire de toute participation au temps de l'horloge, qui lui passe alors « dans le dos ». À la faveur de ce retrait, ce que Bergson considère comme le temps réel, la durée vient au premier plan – ainsi que la contingence du monde. Des pratiques photographiques telles que la publicité et le reportage déploient leurs techniques rhétoriques contre « l'effet de contingence » inhérent à la photographie, plaçant celle-ci au service de significations consensuelles – vénales ou morales – préétablies dans le temps de l'horloge de plus en plus unifié des marchés mondiaux, des médias et de l'histoire du monde. C'est ici encore en raison de la ténacité de la doctrine positiviste que la question de l'indexicalité revient si constamment dans le discours sur la photographie. Il est tout à fait possible qu'il existe une essence ontologique de l'image photographique, tout comme il est possible qu'il existe une essence ontologique du phonème. Mais ce qui est essentiel dans la photographie, comme dans le langage, réside non dans sa matérialité mais dans son usage. C'est encore au positivisme que l'on doit l'identification si courante de l'image photographique à son support matériel, un support devenu aujourd'hui instable et sujet à mutation. À cause de cette toute récente mutabilité, cependant, il est peut-être plus facile de concevoir l'image photographique comme une image, précisément. Ainsi que nous le rappelle Georges Didi-Huberman :

« L'image peut être à la fois matérielle et psychique, externe et interne, spatiale et langagière, morphologique et informe, plastique et discontinue²⁵. »

Dans le seul article qu'il a écrit sur le sujet, Clement Greenberg jugeait que la spécificité de la photographie résidait dans sa capacité à raconter une histoire²⁶. Cette idée semble contredire l'argument avancé par un critique qui soutenait qu'une pratique artistique ne peut progresser qu'à travers l'attention qu'elle porte à ce qui constitue son individualité en la différenciant des autres pratiques artistiques. Bien sûr, la capacité de raconter une histoire serait plutôt le propre de la littérature. Lorsqu'on lui demanda pourquoi elle n'avait pas raconté l'histoire de son roman *Love* plus simplement, Toni Morrison rétorqua qu'elle avait pour but de « reproduire la façon dont nous percevons la vie ». Greenberg suggère que le rôle de l'image photographie est inéluctablement de raconter une histoire. Morrison implique que le rôle de ses histoires est d'évoquer une image. Nous ne pouvons dépasser l'incommensurabilité apparente de ces positions que si nous comprenons l'image en fonction non seulement de sa définition optique mais aussi de ses extensions. Par exemple, Bergson écrit : « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant²⁷. » C'est cet aspect de la durée que Bergson nomme interpénétration. Dans un commentaire sur Bergson, Gilles Deleuze écrit : « L'actuel et le virtuel coexistent et entrent dans un étroit circuit qui nous ramène constamment de l'un à l'autre²⁸. » Ce que Deleuze nomme la composante « virtuelle » de l'image comprendra l'ensemble des connaissances disponibles sur ce qui est regardé – sur les plans historique, philosophique, politique, technique, esthétique, etc.; elle comprendra des souvenirs, fantasmes et impressions personnels; enfin, elle comprendra des récits.

Le récit totalisant qui légitime le capitalisme tardif est indissociable du temps de l'horloge de *L'Éclipse*. L'histoire de la relation entre Vittoria et Piero est son véhicule conventionnel. Piero est un Don Juan du capitalisme tardif. La vie de ce beau garçon ambitieux à la carrière brillante est vouée à la poursuite du plaisir de consommer toujours plus et toujours mieux – qu'il s'agisse d'actions en bourse, de belles voitures ou de femmes. La théoricienne lacanienne Alenka Zupancic a observé :

« Don Juan peut baiser autant qu'il veut, à la fin, c'est lui qui se fait baiser par le signifiant, c'est-à-dire, par la fameuse liste qu'il doit remplir avec autant de noms que possible. » Les noms criés dans l'enceinte de la Bourse de Rome dans le film d'Antonioni constituent une énumération de la fine fleur des entreprises alors aux commandes du « miracle économique » de l'après-guerre italien : Mediobianca, Pirelli, Generali, Fiat... Lorsqu'un ivrogne meurt en précipitant l'Alpha Romeo de Piero dans un lac après l'avoir volée, tout ce que Piero voit dans l'événement, c'est l'opportunité d'acheter une BMW ; lorsque Vittoria entre en scène, il plaque aussitôt sa petite amie. Dans l'ordre symbolique du capitalisme tardif, tous les objets sont égaux devant la Loi, et Piero obéit au seul impératif que dicte son surmoi : les consommer tous. Nous approchons maintenant de la fin du film d'Antonioni, les deux protagonistes ont fait l'amour dans le bureau de Piero. Comme Vittoria s'apprête à partir, les deux amants conviennent de leur prochain rendez-vous : « À huit heures. Au même endroit » – les coordonnées spatio-temporelles d'une promesse. Quelque chose d'inhérent à l'acte sexuel, nous dit Freud, résiste à la satisfaction. Antonioni se demande – avec un soupçon d'anxiété – « si, pendant une éclipse, même nos sentiments sont arrêtés ». Ernest Jones, le biographe de Freud, a donné un nom – « aphanisis » – à la peur de perdre le désir sexuel. Désir perdu, peut-être volé. Dans un classique hollywoodien, Ava Gardner chante : « L'amour est de l'or pur, le temps est un voleur²⁹. » Dans le temps de l'horloge du capitalisme tardif, le temps du marché, le désir est exproprié pour être revendu sous forme de marchandise. La séquence de sept minutes sur laquelle se termine *L'Éclipse* n'est autre que l'éclipse de ce temps.

Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié

* En français dans le texte.

1. Michelangelo Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, Londres, Souvenir, 1963, p. X. Voir aussi Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California, 1985, p. 72-73.

2. Au moins deux versions de la séquence finale de *L'Éclipse* sont décrites à travers la littérature existant sur le film. José Moure, dans le livre qu'il consacre au cinéma d'Antonioni, en donne une description d'une page et demie dans laquelle il mentionne environ quarante plans (José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 82-83). Le numéro de *L'Avant-Scène Cinéma* consacré à *L'Éclipse* répertorie exactement quarante-quatre plans (« *L'Éclipse* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 419, février 1993, p. 103-107). Un article très détaillé de Mirella Jona Affron confirme ce nombre (Mirella Jona Affron, « Text and Memory in Eclipse », *Literature/Film Quarterly*, vol. 9, n° 3, 1981, p. 139-151). Cependant, une version du scénario publiée en 1963 décrit cinquante-sept plans (Michelangelo Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 356-361) et dans un livre sur Antonioni, Sandro Bernardi parle des « cinquante-sept plans et sept minutes qui constituent la séquence finale » (Sandro Bernardi, *Antonioni : personnage paysage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 114), – ce qui décrit fidèlement la séquence que l'on peut voir dans le DVD du film, sorti en 2007, sur lequel je fonde ici mes propres commentaires (*L'Éclipse*, Optimum Releasing, 2007; la durée exacte de la séquence est de 7 minutes et 11 secondes). Ces « deux versions » ne sont pas pour autant les seules à être sorties. On raconte que les producteurs de *L'Éclipse* avaient coupé quatorze plans de la séquence finale, et le distributeur américain avait pratiqué des coupures supplémentaires (Ted Perry et Rene Prieto, *Michelangelo Antonioni: A Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall, 1986, p. 109).
3. La construction de l'ensemble de bâtiments qui constitue l'« EUR » a été lancée par Benito Mussolini en 1935, mais avec l'irruption de la guerre, le quartier est resté en grande partie inachevé et il était toujours en chantier lorsqu'Antonioni a tourné sur le site au début des années 1960.
4. Bien que la nuit tombe au cours de cette séquence, on ne peut dire qu'elle raconte l'histoire de la tombée de la nuit.
5. Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, op. cit., p. 81-82.
6. David Saul Rosenfeld, « Michaelangelo Antonioni's *L'Éclipse* – a broken piece of wood, a matchbook, a woman, a man » [*L'Éclipse* de Michaelangelo Antonioni – un morceau de bois arraché, une pochette d'allumettes, une femme, un homme], note 4, <http://www.davidsaulrosenfeld.com>.
7. La caméra ne bouge que dans treize des cinquante-sept plans que comprend la séquence finale de 7 minutes, et quand elle le fait, j'ai le sentiment de chercher la prochaine « photographie ».
8. Les noms criés dans l'enceinte de la Bourse de Rome dans le film d'Antonioni évoquent la fine fleur des entreprises alors aux commandes du « miracle économique » de l'après-guerre italien : Mediobianca, Pirelli, Generali, Fiat. Entre 1958 et 1963, la production industrielle en Italie a augmenté de plus de 10 % par an – un chiffre dépassé seulement par le Japon et l'Allemagne de l'Ouest. Dans *L'Éclipse*, sorti en 1962, Antonioni met en scène un *krach* boursier. Dans la réalité, une crise économique dont l'Italie ne devait pas se remettre avant les années 1980 a commencé l'année suivant la sortie du film. *L'Éclipse* est un film qui répond parfaitement à la condition actuelle d'un monde où les valeurs et les relations marchandes, non contentes de pénétrer la vie économique, sociale et culturelle de la planète, envahissent les registres conscients et inconscients de la subjectivité.

9. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 28.
10. « Entretien avec Michelangelo Antonioni », *Cahiers du Cinéma*, n° 112, octobre 1960, cité dans Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, New York, Simon and Schuster, 1963, p. 25.
11. « Colloquo con Michaelangelo Antonioni », *Bianco e Nero*, juin 1958, cité dans Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 96.
12. Voir par exemple le film d'Hollis Frampton, *A Casing Shelved*, qui consiste en un plan fixe sur une caisse de livres, et les photographies d'Eadweard Muybridge dans *Animal Locomotion*.
13. Hollis Frampton, « For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses » (1971), dans *Circles of Confusion: Film, Photography, Video; Texts 1968–1980*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1983, p. 114.
14. André Kertész, *On Reading*, New York, Penguin, 1971.
15. Peter Wollen, « Fire and Ice », *Photographies*, n° 4, avril, 1984.
16. On trouve d'autres exemples, très différents, dans le film *Nostalgia* d'Hollis Frampton.
17. Voir Raymond Bellour, « Le spectateur pensif », *Wide Angle*, vol. 9, n° 1 et Laura Mulvey, « The "pensive spectator" revisited: time and its passing in the still and moving image », dans *Where is the Photograph?*, sous la dir. de David Green, Brighton, Photoforum, 2003.
18. Philip Strick, *Antonioni*, Loughton, Motion Pictures Publications, 1963, p. 17.
19. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], 6.41, Paris, Gallimard, 1986.
20. Jean-Paul Sartre, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 2002, p. 180.
21. *Ibid.*, p. 140.
22. La pièce, qui a été montée pour la première fois à Milan en 1970, était une réaction aux événements entourant la mort suspecte de l'anarchiste Giuseppe Pinelli en garde à vue, après avoir arrêté suite au bombardement de la Piazza Fontana en 1969 à Milan. Camilla Cederna est morte en 1997.
23. Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 2002, p. 12.
24. Michèle Hugué, *L'Ennui et ses discours*, Paris, PUF, 1984, p. 215, cité dans Patrice Petro, « After Shock/Between Boredom and History », dans *Fugitive Images: From Photography to Video*, sous la dir. de Patrice Petro, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 271.
25. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 114.
26. Clement Greenberg, « Four Photographers », *New York Review of Books*, 23 janvier 1964.
27. Henri Bergson, *Matière et mémoire* [1939], Paris, PUF, 1999, p. 146.
28. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2002, p. 184.
29. *One Touch of Venus*, réalisé par William A. Seiter, 1948.