



HAL
open science

L'inversion temporelle du cinéma

Paul-Emmanuel Odin

► **To cite this version:**

Paul-Emmanuel Odin. L'inversion temporelle du cinéma. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030179 . tel-00842577

HAL Id: tel-00842577

<https://theses.hal.science/tel-00842577>

Submitted on 8 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3
École doctorale 267 Arts et Média
UFR « Cinéma et Audiovisuel »
Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel

Thèse de doctorat
en Études cinématographiques et audiovisuelles

Paul-Emmanuel ODIN

L'INVERSION TEMPORELLE DU CINÉMA

Thèse dirigée par

M. Philippe Dubois, Professeur
I.R.C.A.V., Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

Soutenue le 7 décembre 2011

Jury :

M. Raymond BELLOUR, Directeur de recherche émérite,
Centre de recherches sur les arts et le langage, CNRS-EHESS

Mme. Nicole BRENEZ, Professeur,
I.R.C.A.V., Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

M. Philippe DUBOIS, Professeur,
I.R.C.A.V., Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

M. Michel POIVERT, Professeur,
Histoire de l'art contemporain/histoire de la photographie,
Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

*à Olivier Lofredi et à Jean-André Fieschi
qui ne se connaissent pas,
en hommage à leur passion féroce de la vie*

L'INVERSION TEMPORELLE DU CINÉMA

résumé

Jean Epstein place l'inversion temporelle au cœur de la révolution cinématographique. Le cinéma est la seule expérience qui nous donne non seulement le temps mais aussi l'inversion temporelle comme une perception. Il s'agit de reprendre et de continuer la pensée de Epstein par une redéfinition du temps propre au cinéma à partir de la notion d'inversion temporelle conçue de la façon la plus transversale : de l'inversion pelliculaire à la rétrotemporalité narrative, au temps de la pensée. On convoque la relecture de grands textes classiques, l'analyse de films et de vidéos expérimentales, la musique, des exemples littéraires. Les points d'ancrage théoriques sont le mythe rétrotemporel du *Politique* de Platon, la conception du temps irréversible de Vladimir Jankélévitch, les écrits théorico-poétiques de Jean-Louis Schefer, la notion d'Aiôn chez Gilles Deleuze, la psychanalyse issue de Jacques Lacan.

On aborde d'abord le cinéma comme un contre-temps inséparable de renversements philosophiques, esthétiques, moraux, politiques. En partant de Platon, on explore ensuite les différentes formes de retours dans le passé, de la rétrotemporalité narrative aux voyages dans le temps. Puis on approche les images sans causes, avec les aberrations burlesques ou oniriques, l'unité des temps contraires, l'inversion temporelle qui se spatialise. Enfin, l'inversion temporelle du cinéma non seulement nous montre que penser c'est régresser dans le temps, mais concerne le dur mystère d'une pensée à rebours. La réversibilité de l'acte intellectuel est le seuil ultime où apparaissent les idées, sans envers et sans endroit.

mots clés : cinéma, vidéo, temps, rétrotemporalité, Epstein, inversion, Platon, pensée

BACKWARDS TIME IN CINEMA

abstract

Jean Epstein places backwards time in the heart of the revolution of film. The cinema is the only experience that delivers time as a perception to us, and backwards time too. The purpose is to follow and continue Epstein's thought; we elaborate a redefinition of the proper time of cinema intimately linked to the concept of backwards time in its various meanings: i.e. from the film backwards time to the narrative retrotemporality towards the thought time. We help us with famous classical texts, films and experimental video analysis, music, literary examples. The theoretical anchorage points are: the backwards time myth in Plato's *Politic*, Vladimir Jankélévitch's conception of irreversible time, Jean-Louis Schefer's theoretical-poetical works, Gilles Deleuze Aiôn's notion, and Jacques Lacan's psychoanalytical studies.

We first consider the cinema as a counter-time that can not be detached from philosophical, aesthetical, moral, and political reversal. Examining Plato's theory we then explore the different forms of retrieving the Past, from the narrative retrotemporality to the time travels. Then we analyse the without causes pictures with the comical, onirical aberrations, the contrary times unity, the temporal inversion which spatialises. At last, the cinema's backwards time not only shows us that thinking is regressing in time, but concerns the hard mystery of an inverse thought. The reversibility of the intellectual act is the ultimate threshold where the ideas appear, without a wrong or a right side.

keywords : cinema, video, time, retrotemporality, Epstein, backwards, Plato, thought

Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

École doctorale 267 Arts et Média

UFR « Cinéma et Audiovisuel » | Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel

Centre Censier 13 rue Santeuil 75231 Paris Cedex 05

REMERCIEMENTS

À Monsieur le Professeur Philippe Dubois, pour sa confiance, ses conseils avisés, ses encouragements, ses remarques vives et précises, sa bienveillance,

À Monsieur Raymond Bellour, à Madame le Professeur Nicole Brenez, à Monsieur Michel Poivert, qui ont accepté généreusement d'être membres de ce jury,

À mon père, Roger Odin, à qui je dois le plaisir de la théorie,

À mes amis Didier Da Silva, Marianne Houspie, et à ma mère, Andrée Odin, qui ont consacré beaucoup d'énergie et d'attention à ce manuscrit au moment de sa finalisation,

Aux amis enthousiastes, pour leurs nombreuses suggestions, leur soutien,

Pascal Farré, Till Roeskens, Fabrice Métais, Jacky Le Dévéhat, Florence Pazzottu, Estelle Fredet, Nadia Drici, Adam Tolkien, Yann Bailleul, Martine Derain, Jean-François Neplaz, Veit Rogge, Laurent Rossignol, à Frédéric Revol, Dominique Petitgand, Luis Bèrtolo, Jean Doury, Hélène Deriu, Christophe Chave, Julie Kretschmar, Isabelle Massu, Gilles Pourtier, Nicolas Fedoroff, Guillaume Stagnaro,

À Muriel Modr, Alain Castan,

À Sandrine Delrieu, Youssef Akhzouz, Sylvie Froment, mes collègues de *la compagnie*, lieu de création à Marseille,

À Jean-Paul Ponthot, Pierre Paliard, Jean Cristofol, Marc Aurel, François Lejeau, Willy Legaud, de l'École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence, à tous les étudiants de l'École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence avec qui j'ai partagé certaines parties de cette recherche,

À Dorian Bauer, pour son aide vidéo, à Louis Daubresse,

À Christophe Bident, Jérémie Majorel, Parham Shahrjerdi et à l'association des amis de Maurice Blanchot,

À Abdelkader Benchamma, à Marcel Frémiot, Bill Viola, Yann Beauvais, Gary Hill, Laurent Fiévet,

Et, plus particulièrement,

À Malik Boutebal, pour ses trouvailles nombreuses,

À François Billaud, Arno Calleja, Laure Maternati,

À Anne-Claude Goustiaux, Jonathan Bidot, Laurent de Richemond, acteurs-conférenciers de mes performances sur l'envers du temps,

À Jean Fortunato, François Morel,

Et enfin,

À tous ceux qui vivent leur vie humaine en rajeunissant,

À tous ceux qui *sont*, par volonté, désir, ou en toute inconscience, à contre-temps.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : À LA RECHERCHE DU TEMPS INVERSÉ (TERRA INCOGNITA ?), 12

- La signification réelle du temps, 14
- L'inversion temporelle du cinéma, 19
- Le désir d'inversion temporelle, 23
- Remettre le passé *au présent*, 27

PREMIÈRE PARTIE : CONTRE-TEMPS (RENVERSEMENTS), 34

1. LA RÉVOLUTION ANTI-PHILOSOPHIQUE DE JEAN EPSTEIN, 39

- De l'enregistrement à la projection : une contradiction furieuse, 41
- L'envers qui est derrière l'envers et l'endroit, 46

2. DEUX FIGURES DU RENVERSEMENT (DISSYMMÉTRIE DU TEMPS PUR), 49

DÉMOLITION, 50

- Démolition de l'endroit. Vue Lumière, *Démolition d'un mur* (1895), 50
- Reconstruction, retour à l'ordre. Peter Mettler, *Gambling, Gods and LSD* (2002) - Alexandre Medvedkine, *La nouvelle Moscou* (1938), 55

PLONGEONS, 57

- Ferdinand Zecca, *Le Plongeur fantastique* (1901) - L'explosion de l'instant. Vue Lumière, *Bains à Milan* (1895), 57
- Entre la vie et la mort. Bill Viola, *The Passing* (1991), 61
- Spasmes mystiques. Bill Viola, *Five Angels for the Millenium* (2001), 62

3. CONTRE-TEMPS : LA RÉVOLTE DE L'ENFANCE, 71

LE CHAHUT MUSICAL : JEAN VIGO, *ZÉRO DE CONDUITE* (1932-33), 71

- Le rythme interne. L'envers de l'envers (1), 71
- Le ton du désordre, 75
- Une brève histoire de la musique inversée, 76

4. L'ENVERS C'EST LE MAL, 82

LES IMAGES MAUDITES, 82

L'horloge vampirique. C. T. Dreyer, *Vampyr* (1932), 84

Les roues ensorcelées, 90

L'ANAMORPHOSE TEMPORELLE (LA SIGNIFICATION DIABOLIQUE CACHÉE DANS L'ENVERS), 94

La voix de Satan. William Friedkin, *L'Exorciste* (1973), 94

Le backmasking dans la musique pop-rock. L. & J. Ajemian, *From Beyond* (2007), 100

5. L'ENVERS CONTRE L'ENDROIT, 103

LE SUPER-ENDROIT (1). DZIGA VERTOV, *CINÉ-ŒIL* (1924), 103

DEUXIÈME PARTIE : RÉTROTEMPORALITÉ, PASSÉITÉ, IDÉALITÉ, 111

1. DE LA RÉTROTEMPORALITÉ PLATONICIENNE À LA NOSTALGIE CHEZ JANKÉLÉVITCH, 115

PLATON : LA RÉTROTEMPORALITÉ COMME MODÈLE DE LA TEMPORALITÉ, 115

Le temps et le politique, 115

Première époque : le monde rétrotemporel idéal de l'Âge d'Or, 117

Deuxième époque : le temps réel des mortels, désordre et chaos, 118

La merveille comme outil de connaissance, 119

JANKÉLÉVITCH : L'IRRÉVERSIBLE, LA PASSÉITÉ, 122

Refuser, accepter l'irréversible, 122

La nostalgie, 122

2. LA RÉTROTEMPORALITÉ NARRATIVE : UNE MACROFIGURE, 124

REPLIS COSMOLOGIQUES, 125

Une fresque de l'humanité. Jean-Gabriel Périot, *Undo* (2005), 125

Une loupe sur la lumière du monde. Yo Ota, *Distorted movie* (1998), 129

RAJEUNISSEMENTS, 131

La littérature inverse, 133

Littérature, philosophie, cinéma : le monde inversé du concept et la rétrotemporalité, 135

Un homme à contre-temps (1). *L'Étrange histoire de Benjamin Button* de Francis Scott Fitzgerald et son adaptation cinématographique par David Fincher (2008), 138

Un homme à contre-temps (2). *Le Temps d'un centenaire* de Mircea Eliade et son adaptation cinématographique par Francis Ford Coppola (*L'Homme sans âge*, 2007), 144

LA NOSTALGIE DES FILMS RÉTROTEMPORELS EN ESCALIER, 148

Lee Chang-dong, *Peppermint Candy* (2000) - David Hugh Jones, *Trahisons conjugales (Betrayal)* (1984) - François Ozon, *Cinq fois deux (5 x 2)* (2004), 148

RÉGRESSIONS, 151

Régurgitations. Tony Morgan et Daniel Spoerri, *Résurrection* (1969) - Claire Dantzer, *On ne parle pas la bouche pleine* (2007), 152

Eisenstein et le MLB (retour dans le ventre maternel), 154

L'endroit de l'endroit de l'endroit du temps. David Fischli et Peter Weiss, *Le cours des choses* (1987), 157

3. RETOURS REMARQUABLES DANS LE TEMPS : MICROFIGURES, 158

RETOURS DANS LE PASSÉ, 158

Le flash-back en inversion pelliculaire. Claude Sautet, *Les Choses de la vie* (1969), 158

Le deuxième orphisme. Jean Cocteau, *Orphée* (1950), 161

LE SUPER-ENDROIT (2). LA SCIENCE-FICTION, 165

Richard Donner, *Superman* (1978) - Steven Spielberg, *Minority Report* (2003) -

Richard Kelly, *Donnie Darko* (2001) - Leslie Stevens, *Au-delà du réel*, épisode 16: « Controlled Experiment » (1963-64), 165

L'origine en deçà de l'origine. Driess Verhoeven, *The Large Movement*, installation (2009), 177

TROISIÈME PARTIE : DES IMAGES SANS CAUSE, 181

1. L'ABSENCE DE SENS, 190

L'ÉTRANGE, LE BIZARRE, 190

Christophe Bedaguer et Marie Péjus, *Time Zone* (2010) - David Lodge, *La Comtesse de Castiglione* (1999), 190

SÉQUENCES ONIRIQUES, 193

Fatih Akin, *Contre le mur*, (2004) - Brothers Quay, *L'accordeur de tremblements de terre* (2005) - Luis Buñuel, *L'âge d'or* (1930)- Michel Gondry, *La science des rêves* (2006), 193

FOLIE, 195

Ingmar Bergman, *Persona* (1966) - David Lynch, *Eraserhead* (1977), *Lost Highway* (1997), *Twin Peaks* (1992) - Claude Miller, *Dites lui que je l'aime* (1977), 195

LA RÉVERSIBILITÉ BURLESQUE, 201

La dimension ludico-scientifique du précinéma, 201
 Transfigurations spatio-temporelles chez Émile Cohl, 206
 Abrahams Jim, Zucker Jerry et David, *Top secret* (1984) - Chaplin Charlie, *Pay Day* (1922) - Laurel et Hardy (Jess Robin), *The Lucky Dog* (1921) - Jerry Lewis, *Les Tontons farceurs* (1965) - Les Nuls, *L'émission* - Louis Malle, *Zazie dans le métro* (1960) - John Waters, *Desperate Living* (1977), 208

2. L'UNITÉ DE L'ENVERS ET DE L'ENDROIT DU TEMPS (LYROSOPHIE), 212

SIMULTANÉITÉ ET COEXISTENCE, 212

Pipo Tafel, *Les Souvenirs* (2005) - Alain Fleisher, *À Contre-courant* (2009) - Julio Bressane, *O Mandarin* (1970) - Faiçal Baghriche, *Le Sens de la marche* (2002), 212

PLIS ET CONTINUITÉ, 215

L'image boustrophédon. *Les Lois de l'attraction*, Roger Avary (2002), 215
 Un zoom à l'intérieur du temps. Bill Viola, *Ancient of Days* (1979-1981), 218

SYMÉTRIE, 222

Palindrome. Michel Gondry, *Sugar Water*, 2005, 222

À DOUBLE SENS: LE TEMPS ÉCARTELÉ. OLDRICH LIPSKY, *HAPPY END* (1966), 225

La mort vivante, 232
 La grimace de la représentation et le vide, 232

3. INVERSION DU TEMPS ET INVERSION SPATIALE, 235

RETOURNEMENTS, 235

Erismann ou les lunettes renversantes, 235
 Jankélévitch : l'inversion temporelle est spatiale!, 236
 Hans Richter, *Fantômes du matin (Vormittagsspuck)* (1927-1928) - H.-G. Clouzot, *L'enfer* - René Clair et Francis Picabia, *Entr'Acte* (1924) - Man Ray, *Emak-Bakia* (1926) - Frédéric Dumont, *Yokohama* (2010), 238

QUAND L'ENVERS DE L'ESPACE LIBÈRE L'ENVERS DU TEMPS, 240

L'absence de sens. *Reflecting Pool*, Bill Viola (1977-1979), 240
 Les stries spatio-temporelles de Martin Arnold. *Pièce Touchée* (1989) - *Passage à l'acte* (1993) - *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), 247

QUATRIÈME PARTIE : JE PENSE DONC JE RÉGRESSE DANS LE TEMPS, 251

1. DÉFILEMENT CRITIQUE, 257

ANA-LYSE: RÉSOUDRE, EN REMONTANT À L'ENVERS, 257

Gianni Totti, *Planetopolis* (1994) - Diamantas Narkevicius, *One in the XX Century* (2004) - Douglas Gordon, *24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro* (2008) - Laurent Fiévet, *Whirlloop* (2009), *Ink Red* (2010); *Sunday Night* (2010); *Wool Stockings* (2011), 257

Jean-Luc Godard, *Puissance de la parole* (1988) - Orson Wells, *F for fake* (1973) - Sacha Guitry, *Le Roman d'un tricheur* (1936), 261

LA TABLE DE MONTAGE DE CINÉMA, 267

Le revers du décor, l'envers du cinéma. François Truffaut, *La nuit américaine* (1973), 267

La pensée matérialiste et son soleil noir. Pedro Costa, *Où gît votre sourire enfoui?* (2001), 268

Le bruit du rembobinage accéléré. Francis Ford Coppola, *Conversation secrète* (1974), 274

LE SPECTATEUR MAGNÉTOSCOPIQUE, 278

L'image dévitalisée. Michael Haneke, *Benny's Video* (1992), 278

Le contrôle absolu de la fiction par ses personnages. Michael Haneke, *Funny Games* (1997), 281

2. GARY HILL ET BLANCHOT : PENSER À REBOURS, 282

LE FAUX-ENDROIT. GARY HILL, *WHY DO THINGS GET IN A MUDDLE?* (*COME ON PETUNIA*) (1984), 282

Préliminaire : la réversibilité sans Retour chez Maurice Blanchot, 282

Physicalité de l'envers, 285

Le métalogue, 287

Le sens franchit le cap de l'envers, 288

La voix, l'asphyxie, 291

LA PAROLE UNIVOQUE DANS LES PLIS ET LES REPLIS DU TEMPS. GARY HILL, *URA ARU (BACKSIDE EXISTS)* (1985-1986), 292

Préliminaire : de la réversibilité de l'acte intellectuel chez Piaget à l'Aiôn chez Deleuze, 292

L'affirmation de l'envers, 295

Le pli du sens, 296

L'Aiôn, 300

La parole irréversible, l'image et la voix retournées, 301

Le sens, sans endroit et sans envers : l'univocité, 304

CONCLUSION : LE DÉMON DE LA CONTRADICTION, 307

L'œuvre renverse le temps (1) : l'absence de sens, 311

L'œuvre renverse le temps (2) : la régression de *L'homme qui rétrécit*, 315

Le cinéma comme une horloge inversée, 316

Vers une phénoménologie de l'envers de l'esprit, 320

BIBLIOGRAPHIE, 327

1. TEXTES FONDAMENTAUX, 327

2. OUVRAGES, 327

3. OUVRAGES COLLECTIFS, 335

4. ARTICLES, 336

5. NUMÉROS DE REVUE, 338

6. CATALOGUES, 339

7. SITES, 339

INDEX DES ŒUVRES, 341

1. FILMS, VIDÉOS, INSTALLATIONS, 341

2. TEXTES LITTÉRAIRES, 349

3. MUSIQUE, 350

4. THÉÂTRE, 351



INTRODUCTION :

À LA RECHERCHE DU TEMPS INVERSÉ

(TERRA INCOGNITA ?)

La représentation d'un événement "tourné" à rebours et projeté à l'endroit, nous révèle un espace-temps où l'effet remplace la cause; où tout ce qui devrait s'attirer, se repousse; où l'accélération de la pesanteur est un ralentissement de la légèreté, centrifuge et non centripète; où tous les vecteurs sont inversés. Et pourtant cet univers n'est pas incompréhensible, et la parole même, avec de l'habitude, peut y être devinée. Alors on songe au redressement mystérieux des images rétinienne, à ce dormeur construisant un rêve qui paraît se conclure sur la sonnerie d'un réveil, alors qu'il est parti d'elle. Et l'on se demande qui connaît le véritable sens de l'écoulement du temps?

Jean Epstein

Il faudra pourtant nous rendre à l'évidence: c'est en prenant les choses à rebrousse-poil que l'on parvient à révéler la peau sous-jacente, la chair cachée des choses. "Prendre l'histoire à rebrousse-poil" ne serait, en somme, qu'une expression particulièrement horripilante du mouvement dialectique nécessaire à la reprise — à la refonte de fond en comble — d'un problème capital, celui de l'historicité comme telle. L'enjeu pour Benjamin, était de mettre au jour des modèles de temporalité à la fois moins idéalistes et moins triviaux que les modèles en usage dans l'historicisme hérité du XIX^e siècle. Le seul moyen fut de contredire, de contrarier violemment le "sens du poil", c'est-à-dire le mouvement spontané par lequel un historien constitue en général l'historicité même de ses objets d'étude.

Georges Didi-Huberman

En effet rien n'échappe à la futurition, pas même la prétérition! Ce n'est pas que le temps, ayant eu à choisir entre prétérition et futurition comme si elles étaient comparables et du même ordre, ait finalement "préféré" la futurition: c'est plutôt que le devenir s'identifie à l'avènement de l'avenir; on détemporalise la temporalité du temps quand on réduit le devenir au revenir et au souvenir. L'irréversible désigne essentiellement une futurition qui ne peut jamais se muer en régression.

Vladimir Jankélévitch

Le cinéma: démêlement (résultat?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles.

Walter Benjamin

Remettre le passé au présent. Magie du présent.

Robert Bresson

La signification réelle du temps

À quelle fiction, à quels « imaginaires temporels¹ » le temps cinématographique prête-t-il son jeu, son ambivalence? De quel côté du temps se trouve sa « signification réelle », pour reprendre l'expression de Jean Epstein², pour qui, sans hésitation, c'est la réversion temporelle qui détient le secret du temps du cinéma, et sa puissance révolutionnaire? À quel vertige sommes-nous voués, quand tout bascule entre la référence inévitable d'un temps irréversible, qui se pose comme l'unique temporalité légitime (Jankélévitch³), et ces mirages du temps dont l'inversion temporelle condense la part la plus insaisissable, la plus obscure, la plus remuante? On se souvient de cette famille dans une cabine d'avion, dans le film *Le Neveu de Rameau* de Michaël Snow⁴. Cet avion est instable, imprévisible; une véritable fascination nauséuse nous emporte dans des mouvements brusques, lancinants, cauchemardesques, pour ce voyage inter-

REMARQUE SUR LES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

Si le nom de ville n'est pas apparent après le nom de l'éditeur, il s'agit de Paris.

1- Jean-Louis Schefer, *Du Mouvement du monde et des images*, Éd. des cahiers du cinéma, 1997, p. 18.

2- Epstein s'en prend à l'inertie mentale qui « suggère que l'anti-univers, apparu à l'écran, n'est que le vain produit d'un artifice, dénué de toute signification réelle. » Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T.1, Seghers, Paris, 1974, p. 373.

3- «La temporalité ne se conçoit qu'irréversible: si le fuyard de la futurition, ne fût-ce qu'une fraction de seconde, revenait sur ses pas, ou se mettait à lambiner, le temps ne serait plus le temps... » Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, rééd. 2010, p. 5.

4- Michaël Snow, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, 1972-1974, 266'.

minable dans une séquence à laquelle nous avons pris un plaisir immense⁵. Ne sommes-nous pas comme cette famille, des voyageurs étourdis sans cesse par une tempête qui secoue violemment le temps, car le temps s'est scindé en deux, et c'est un tourbillon, où le temps confronté soudain à son envers devient lui-même un mirage, une fiction⁶ ?

Vladimir Jankélévitch a cerné au plus près la nature insaisissable et abstraite (quasi symbolique) du temps : le temps est ce qui est tout en n'étant pas, il insiste, il s'insinue, il continue inextinguiblement même si les images du temps ralentissent, s'accélèrent, s'inversent. Cette nature englobante du temps irréversible est bien, aux yeux de Jankélévitch qui a décidé d'être l'ennemi philosophique de l'inversion temporelle, ce qui doit repousser aussitôt dans les chimères de la fiction tout retour dans le passé, toute réversion du temps, tout voyage dans le temps, etc. Le temps impose sa loi qui occulte son versant caché. Dès lors, où passe le contre-temps ? Si celui-ci n'est que fantasme ou absurdité, comme ne cesse de le proclamer Jankélévitch, que faire de ces films ou de ces plans inversés, ainsi acculés dans la nuit théorique ? Ne trouveront-ils pas le tissu des explications puisqu'ils sont voués au mépris ?

Prenons trois exemples pour les mettre en regard. Dans *Mary Poppins*⁷, ranger sa chambre devient un jeu d'enfant puisque les objets se rangent tout seuls ; les inversions temporelles sont tout à fait perceptibles (par exemple, lorsque les cubes sautent du sol et s'alignent entre les mains de la petite fille, leurs lettres s'ordonnant de telle sorte que s'écrit « Mary Poppins », ou quand les livres du garçon, d'abord éparpillés par terre, se retrouvent dans ses bras empilés les uns sur les autres) et en même temps, l'alibi de la magie dans la fiction occulte l'hétérogénéité formelle de ces plans en inversion pelliculaire insérés parmi d'autres plans à l'endroit. Dans *Fahrenheit 451*⁸, lorsque le personnage de Montag met sa combinaison antifeu, c'est une inversion pelliculaire qui n'a pas d'autre raison d'être que celle de dynamiser la perception, de la fluidifier :

« Pour lui [François Truffaut] un bon plan était un plan qui racontait l'histoire et il était le dernier à être gêné quand on lui coupait dans ses plans-séquences pour accélérer ou clarifier le récit. De même il n'hésitait pas à transformer ses plans, à

5- « La caméra de [la séquence] *Plane* reproduit les mouvements de l'avion en vol, accomplit des vrilles et des loopings, trace parfois des signes invisibles dans l'air, et défie les lois de la pesanteur. *Plane* envisage le dialogue, la conversation, comme une circulation d'air, de sons et de sens, dans l'espace et dans le temps. Dans cette perspective, les mouvements de caméra et les courbes de volume dans l'enregistrement de la phrase parlée se combinent pour mettre en évidence ces qualités de la parole. » Ivora Cusak et Stéfani de Loppinot, Livret de l'édition VHS du film Michaël Snow, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, Michaël Snow-Re: voir-Exploding, 2002, pp. 29-28.

6- Pour paraphraser Jean-Louis Schefer, la fiction est ce qui nous rend visibles à nous-mêmes « à la faveur d'un changement d'univers. » (*Du Mouvement du monde et des images*, Éd. des Cahiers du cinéma, 1997, p.21).

7- Robert Stevenson, 1964.

8- François Truffaut, 1966.



Robert Stevenson, *Mary Poppins*



François Truffaut, *Fahrenheit 451*



Martin Campbell, *GoldenEye*

les truquer, à les inverser, même s'il s'ensuivait une légère montée de grain. » « Un même plan pouvait être utilisé une fois à l'endroit et une fois à l'envers, ce qui créait deux directions de regards différents dans une même scène et donnait de nouvelles possibilités narratives et dramaturgiques⁹. »

L'inversion temporelle est là, elle est pourtant dissimulée par le récit et par l'ensemble du film dans lequel rien ne la légitime. Mais nous ressentons une discordance, quelque chose qui entame, qui rompt le sens irréversible du temps dont le récit ou le film classique serait le lieu. Il n'y a pas même d'alibi magique pour expliquer ce plan¹⁰, tout comme dans le James Bond *GoldenEye*¹¹ : pourquoi faut-il que la perception soit intimement violée par quelques plans montrant l'eau rentrant dans un immense entonnoir et dont le statut inversé ne fait aucun doute, insérés dans une succession de plans à l'endroit qui montre une base nautique sortir de l'eau? On pourrait citer d'innombrables films classiques où l'inversion temporelle surgit sans cause, sans récupération symbolique (magie, retour dans le passé etc.), pour mieux affecter la matière du cinéma et notre perception. Quelque chose d'unique, d'inouï, et qui n'appartient qu'au cinéma, à sa dimension muette faudrait-il même dire, se montre là et constitue un événement suffisamment important pour que nous devions nous y arrêter. Toutes les justifications magiques, burlesques, oniriques, psychiatriques, narratives¹² de l'inversion temporelle tendent à recouvrir d'une signification ce qui échappe à la signification, ce que seul le cinéma donne à voir.

Le temps n'a-t-il pas besoin pour apparaître de sa fiction? De la fiction de son double (la réversion temporelle, qu'on appellera aussi rétrotemporalité), mais aussi de ce doute introduit en lui-même? Le temps à l'endroit ne serait-il que l'envers du temps à l'envers, qui, lui, détiendrait la vérité du temps? C'est sur cette zone inextricable que nous entendons mordre le plus loin possible avec la dent noire du temps régressif, du temps orienté vers le passé, avec ses

9- Yann Dedet, « La bobine dangereuse », *Le Roman de François Truffaut*, Éd. Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 104.

10- Cette inversion pelliculaire pourrait être l'écho dans la matière du film de l'inversion idéologique de ce monde où les pompiers ont pour vocation non pas d'éteindre le feu, mais de l'allumer. C'est un argument plausible, mais faible. Truffaut s'amuse peut-être avant tout à faire un hommage au cinéma muet. Et c'est une façon de jouer avec les codes du cinéma classique. Par exemple, on a repéré une autre inversion pelliculaire qui fait que Montag monte en glissant sur le mât de la caserne; un peu plus tard, alors que Montag devient en désaccord moral avec son métier, il ne réussit plus cette prouesse, si bien que son supérieur lui demande s'il est fâché avec le mât. La fiction renvoie à un événement qui n'appartient qu'à la matérialité filmique, pour un saut impossible d'une strate à l'autre.

11- Martin Campbell, 1995.

12- Ce qu'Adorno dit de la magie de l'art vaut pour tous ces motifs qui ajoutent une croyance, un alibi, une signification, en faisant l'impasse sur la rationalité matérielle de l'art : « Parler de la magie de l'art n'est que verbiage car l'art est allergique à sa régression dans la magie. L'art constitue un moment du processus de ce que Max Weber appelait le désenchantement du monde, impliqué dans la rationalisation. Tous ses moyens et ses procédés de production proviennent de cette rationalisation. » Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, nouvelle, Klincksieck, trad. Marc Jimenez, 1989, p. 79.

microfigures proches de l'instant ou la macrofigure d'une rétrotemporalité plus fondamentale, plus mystérieusement idéalisante que l'autre temps.

Pourquoi faut-il corrompre ce que l'idée de temps normal institue, sinon parce que l'idée même de temps détient par principe une dimension normalisante (et même, morale¹³), et que par là sont exclues (de la conscience, de la reconnaissance, du discours, de l'analyse, et donc de la théorie et de l'histoire) toutes ces formes dont le cinéma nous donne pourtant les images les plus flagrantes? N'est-il pas plus facile de s'en tenir à Jankélévitch, à l'orthodoxie du temps irréversible, plutôt que d'échafauder l'hypothèse d'un ordre plus redoutable du temps inversé?

Cette pulsation autre avait déjà tendu les nerfs de la philosophie à son origine : au commencement, il y avait l'envers du temps. C'est ce que pose l'intrigant mythe du *Politique* de Platon, où, d'abord, dans une sorte d'Âge d'or, la terre tourne en sens inverse en entraînant un rajeunissement de l'humanité. Que faire de ce plain-pied philosophique où l'idéal est vissé dans la rétrotemporalité? Comment le cinéma serait-il une seconde fois (avec le mythe de la caverne) platonicien? Et pourquoi le cinéma?

Certes, on le verra un peu à l'occasion de plusieurs détours, en musique — de Guillaume de Machaut (qui, au XIV^e, a composé un palindrome musical, « La fin est le commencement ») jusqu'à Bach (le contrepoint inverse), de la marche à l'écrevisse en musique classique¹⁴ jusqu'à l'électroacoustique et au phénomène du *backmasking* — ou en littérature (avec H.G. Wells, Lewis Carroll, Philippe K. Dick, Fitzgerald, Mircea Eliade, Ilse Aichinger, et plus récemment Martin Amis, Éric Laurent...), c'est un motif, un thème, une figure, qui a déjà sa notoriété et ses succès. Mais pourquoi l'inversion temporelle du cinéma supplante-t-elle les inversions temporelles pratiquées par d'autres arts? Le cinéma a sûrement une dette envers la musique ou la littérature puisqu'il leur emprunte souvent leur matière ou leurs récits, mais il leur donne une peau neuve, car il est la première forme à proposer, au-delà du récit ou de la musique dans son abstraction, une image de la réalité dans sa temporalité et, aussi bien, dans sa rétrotemporalité.

13- Jean-Louis Schefer a longuement insisté sur cette dimension. « Les monstres du cinéma sont, par exemple, l'être intérieur du cinéma : au fond, comme n'importe laquelle de ses fictions, des êtres délégués comme anamorphoses de ce monde prédestiné à la morale, c'est-à-dire à la signification incessamment adressée à un sujet moral inconnu, à celui qui n'en fait pas la synthèse mais en qui l'étrangeté doit vivre comme morale ». « Toute image du film (toute image projetée dans ce monde sans soleil) s'accompagne d'affects absolus jouant sur la simulation de notre corps [...] Cela est une jouissance mais une jouissance retardée de l'être moral. » *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éd. de l'étoile - Cahiers du cinéma, 1980; rééd. Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997, pp.84-110.

14- Citons cet exemple de palindrome musical que m'a fait découvrir mon ami écrivain Didier da Silva : le *Menuet al rovescio* de Haydn (*Sonaten für Klavier, vol. II*, Urtext, édité par Miklos Dolinszky, K122, Köstemann Music Budapest). Quant à la « marche à l'écrevisse », c'est une expression propre au champ musical, qui désigne un mouvement qui, après avoir été joué à l'endroit, est joué à l'envers (la fin devient le commencement). De nombreux textes attestent de l'usage de cet expression. Par exemple : Umberto Eco, *À Reculons comme une écrevisse*, Le livre de poche, 2008; ou Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard/tel, trad. de l'allemand par Hand Hildenbrand, et Alex Lindenberg, 1962, p. 100. L'écrevisse, marche-t-elle à reculons? Apparemment oui, quand elle est effrayée.

Contrairement à la musique¹⁵ et à la littérature¹⁶ qui en restent à un chiffrage de la représentation, au cinéma le temps est crédité d'un surcroît de réalité¹⁷.

L'inversion temporelle du cinéma

Le cinéma. Lui, lui seulement. Il serait selon la formule consacrée du célèbre essai de Jean-Louis Schefer (*L'Homme ordinaire du cinéma*), « la seule expérience où le temps nous est donné comme une perception » et non comme une représentation. Mais ne faut-il pas aussitôt ajouter, et corriger le tir: le cinéma aurait-il vraiment aussi bien institué le temps irréversible et sa légitimité despotique, dans l'ombre géante d'une normalisation symbolique excluant tous les autres temps? Ou bien, est-il le premier renversement du temps, pour redonner tout son sens au message d'Epstein? André Levinson percevait déjà cela: « l'appareil de l'opérateur est une machine à transformer le temps en espace, et à rebours¹⁸. »

« Le temps nous est donné comme une perception »: une ambiguïté extrême grésille sur ce « comme une perception ». Ce « comme » est spécifique au cinéma, qui prend au piège de son illusion la représentation sur laquelle s'abat tout l'essaim d'une perception nouvelle. Seul le cinéma nous donne la perception fictive de la réalité, mais déjà l'impossible, l'envers du temps, glisse sous nos yeux ordinaires, nous offrant le spectacle d'une réalité inversée.

Jean-Louis Schefer a rendu hommage aux « roues ensorcelées¹⁹ » dans la complicité à Epstein que son écriture avoue. Mais à sa formule phrase au charme dangereux, dès ce moment, il faut bondir et rétorquer, pour mieux chasser une dissimulation tenace: *le cinéma est la seule expérience où l'inversion temporelle nous est donnée comme une perception.*

15- « L'insuffisance de l'art musical lui vient d'être une technique aveugle, car cet aveuglement se traduit en impuissance à fournir des représentations de formes accréditées dans l'espace. » Jean Epstein, « Alcool et cinéma » (inédit), *Écrits sur le cinéma*, tome II/1946-1953, Seghers, 1975, p. 251.

16- « Qu'il s'agisse de susciter une impression d'étendue ou de durée, de repos ou de mouvement, de couleur ou de sonorité, la littérature y parvient certes, mais elle ne peut jamais le faire en fournissant directement, aux sens, des qualités d'étendue ou de durée, de repos ou de mouvement, de couleur ou de son; elle ne sait que proposer à l'intelligence une organisation rationnelle de symboles abstraits de ces qualités. Symboles que l'intelligence doit rationnellement examiner, trier, reconvertir en imaginations de sensations et de sentiments. Son universalité, la littérature la paye par la complexité, le poids, la lenteur, de son appareil de transmission, dont le fonctionnement ne va pas sans une déperdition considérable de l'énergie émouvante des idées. » *Ibid.*, p. 251.

17- Cette idée qui prédomine dans tout un pan de la théorie du cinéma, de Jean Epstein à Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Schefer etc., pourrions-nous la retourner sur notre objet?

18- André Levinson, « Pour une poétique du film (1927) », *Le Cinéma: l'art d'une civilisation 1920-1960*, dir. Daniel Banda & José Moure, Flammarion, 2011, p.161.

19- Il s'agit des roues qui tournent à l'envers du mouvement d'un véhicule. Voir : Jean-Louis Schefer, « La roue », *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éd. de l'étoile - Cahiers du cinéma, 1980; rééd. Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997, p. 155.

Le cinéma est la première forme à nous faire voir des images rétrotemporelles de la réalité. Distorsion si étonnante qu'elle a été sans cesse occultée, masquée. Il revient à Jean Epstein d'y avoir consacré l'ensemble de son antiphilosophie du cinéma. Cette citation du "Cinéma du diable" sur « l'anti-univers à temps contraire » est célèbre :

« Avec la première possibilité de voir le monde vivre plus vite ou plus lentement, le cinématographe apporte la première vision d'un univers qui peut se mouvoir à rebours. Étrange spectacle dont l'homme, jusqu'ici, n'avait eu aucune idée, aucun soupçon, sinon comme d'une fantasmagorie à peine imaginable. Mystérieuse, folle chimère, monstre qu'on jurait inviable, mais que l'écran présente comme une autre réalité sensible. Révélation révolutionnaire, dont il semble que peu de spectateurs aient encore bien reconnu l'importance. On croit volontiers qu'elle ne mérite que le rire qu'elle suscite d'abord.

D'ailleurs, ce rire sonne d'une façon particulière: il ne signifie pas la joie du cœur mais le déroutement de l'esprit. Ce rire traduit une réaction de défense — provoquée par l'étonnement, par une secrète inquiétude — contre la portée subversive d'images qui opposent une si flagrante contradiction à la routine, tant de fois millénaire, de notre figure de l'univers. Un état mental possède aussi sa force d'inertie. Celle-ci commande le rire qui dissipe l'alarme, détourne de la recherche, évite le changement d'opinion, suggère que l'anti-univers, apparu à l'écran, n'est que le vain produit d'un artifice, dénué de toute signification réelle²⁰. »

Notre dette, la voilà, donc: Jean Epstein est le philosophe de l'inversion temporelle cinématographique. Partout intervient dans ses écrits le démon du négatif du temps (en cela le cinéma est une invention diabolique), pour la cérébrale ivresse de bafouer la raison et de libérer la vie (l'étourdissement que procure l'inversion du temps a à voir avec l'alcool²¹). L'œuvre d'Epstein, dans l'immense décharge électrique qui fait tout son style, est sous le signe non pas tant de l'excès que du renversement. Le cinéma prend l'à rebours de toute chose, de la raison.

L'inversion temporelle d'Epstein se présente avec brutalité et violence: ses mots sont éloquentes, il parle de quelque chose qui « choque », d'un « scandale de l'anti-univers visible à l'écran »²², d'une « révélation révolutionnaire », et il n'a de cesse de marteler l'idée que le public (spectateurs, critiques, théoriciens du cinéma...) préfère « refouler » la pensée de cet effet plutôt que d'en affronter les terribles conséquences, à savoir la profonde remise en question de la pensée rationnelle du temps qui domine la vie courante.

Il faut se tenir au centre même de ce cyclone.

20- Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1, Seghers, Paris, 1974, p. 372.

21- Sur ces deux thèmes, il n'y a qu'à considérer les titres de ces deux articles célèbres: «Le cinéma du diable», «Alcool et cinéma».

22- Jean Epstein, *op.cit.*, p. 379.

Le temps inversé: *terra incognita*? Non, après Epstein, l'inversion temporelle du cinéma ne peut plus être ignorée. Il s'agit pour nous de reprendre et de continuer sa pensée, de préciser sa redéfinition du temps propre au cinéma à partir de la notion d'inversion temporelle. Son message n'est pas de l'ordre d'un savoir que l'on peut ranger dans les placards de l'histoire: c'est une pensée vive qui doit être poursuivie, avec notre perception du cinéma, avec notre vécu d'homme ordinaire du cinéma. L'inversion temporelle du cinéma concerne le dur mystère d'une pensée qui se replie sur elle-même, à rebours. En cela, elle est toujours une *terra incognita*, morceau d'un paysage inconnu et amorce d'un voyage.

Epstein place l'inversion temporelle au cœur de ce qu'il appelle « la révolution antiphilosophique du cinéma », et il relève simultanément qu'elle est refoulée. Ce refoulement est-il effectif? Oui et non: dans nombre d'ouvrages sur le cinéma que nous avons consultés, l'omission de cette figure est effectivement symptomatique, alors même qu'ils évoquent des films où l'inversion temporelle existe sous une forme ou sous une autre; mais nous avons pu rassembler une série de textes où cette dernière est traitée. Pour autant, il ne nous a pas paru qu'elle y était interrogée, développée dans sa complexité. Certes, si, pour les besoins de l'analyse, de la recherche, nous l'isolons ainsi dans tel ou tel film, dans la rumeur toute puissante du cinéma, elle est le plus souvent mélangée, indissociable de l'enchaînement inexorable des signes que le film dévore sans cesse. Mais il y a bien des films où celle-ci est transportée au plus haut point, où sa souveraineté conceptuelle éclate: plus rien n'arrive qui ne soit pris désormais dans la naissance de son ordre *autre*. C'est là que resplendissent ces œuvres rétrotemporelles, ce cinéma de l'envers du temps, qui renvoie une image, inversée, de tout le cinéma: *L'Étrange histoire de Benjamin Button* de David Fincher, *Why Do Things Get in a Muddle (Come on Petunia)?* de Gary Hill, *Undo* de Jean-Gabriel Périot, *l'Orphée* de Cocteau, *Five Angels for a Millenium* de Bill Viola...

Par cinéma, on le voit, nous entendons le « cinéma élargi » au sens de Gene Youngblood²³, ou « étendu » au sens de Philippe Dubois²⁴, c'est-à-dire un cinéma ouvert à des modalités comme l'art vidéo, ses dérivés numériques, les installations, et aujourd'hui, les films sur téléphone portable, internet etc. Notre questionnement concerne les images-mouvement et les images-temps relevant aussi bien du cinéma classique ou expérimental, que de l'art vidéo etc. Si, en 1970, ces formes n'étaient pas reconnues *a priori* comme du cinéma, la multiplicité de ce que recouvre le terme « cinéma » a aujourd'hui acquis droit de cité²⁵. C'est sur ce cinéma

23- Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970.

24- Sur le cinéma étendu, voir *Extended cinema - le cinéma gagne du terrain*, dir. Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna, Campanotto Editore, Pasia di Prato, Italie, 2010.

25- Le cinéma dans sa forme ou son dispositif classique reste bien une référence ou l'horizon indépassable d'une histoire. Et il peut être nécessaire à ce titre de maintenir la différence entre le cinéma et d'autres formes qui en déri-

conçu à travers une hétérogénéité de supports et de pratiques, et dont l'histoire comporte des délimitations floues — le précinéma, est-il déjà du cinéma? — et transversales, que notre regard a choisi de *s'abattre*.

Nos certitudes et nos savoirs seront ébranlés par la complexité. Nous y prendrons volontiers plaisir, de cette façon malsaine qu'approuve Avita Ronell :

« Néanmoins, les adeptes de la French theory vont parfois trop loin et détruisent le gentleman-club confortable qu'une université se doit de protéger. Ils sont à la fois trop sérieux et trop séduisants par leur propre plaisir du texte. Ce sont des pervers (c'est pourquoi je les approuve), ils érotisent le travail universitaire, mélangent les genres et présupposent des connaissances philosophiques²⁶. »

Qu'y a-t-il de si gênant dans l'inversion temporelle, sinon le binarisme endroit/envers dans lequel s'assombrit tout espoir de singularité échappant à l'opposition de jugement, où l'envers s'avère, *in fine*, mauvais? Frédérick Tristan, à propos de la tradition iconologique du « monde à l'envers » du Moyen-Âge jusqu'à la fin du XIX^e siècle (poissons qui pêchent des hommes, chaise s'asseyant sur un homme, etc.) pose la question en ces termes :

« Le systématisme de l'inversion du "monde à l'envers" tel qu'il apparaît sur nos images bloque l'imaginaire, non que nous ne puissions nous mettre à quatre pattes et tirer une charrette dans laquelle nous aurions installé des chevaux, mais parce que, ce faisant, nous n'imaginerions rien ; nous ne ferions que copier une image. Parce qu'il est un système de dualisme, tout allant ici par paire inversée, le "monde à l'envers" ne laisse place qu'au constat de cette inversion. En cela, c'est un dispositif à fonctionnement rigoureusement éthique d'où tout imaginaire au premier degré est exclu. Il signifie et, sous toutes ses formes, en un incessant rabâchage, que signifie-t-il?²⁷ »

Epstein, dans la citation évoquée plus haut, insistait déjà sur la recherche de la « signification réelle » de l'inversion temporelle qu'il faut sauver d'un refoulement, d'une « réaction de défense ». On pourrait évoquer encore un obstacle idéologique supplémentaire, récent, celui de notre monde post-moderne et post-politique où, définitivement, et cela, à peu près depuis le début des années quatre-vingt, toute pensée incorporant la négation et la négation de la négation, c'est-à-dire la dialectique, est révoquée — Hegel, puis Marx, auraient fait leur temps. D'endroit en envers, une part de nos références recule pourtant dans cet arrière-fond nécessaire.

vent ou le copient. Sur cette question voir le dossier de la revue *Trafic* n°79, automne 2011, P.O.L.

26- Avita Ronell, *American philo*, Stock, 2006, p. 181.

27- Frédérick Tristan, *Le Monde à l'envers*, atelier Hachette/Massin, 1980, p. 13.

Le désir d'inversion temporelle

Le temps irréversible s'immunise contre la notion d'envers du temps ; et cependant, l'envers forme une société secrète dont les effets scandaleux brisent par à coups le flux quotidien.

L'envers? C'est d'abord, selon le *Robert historique*, l'autre côté d'une chose, celui que l'on ne voit pas, qui est derrière, caché :

Le mot est d'abord utilisé pour désigner le côté normalement invisible, opposé à l'endroit, en particulier en parlant d'une étoffe (1229).

L'envers, c'est ensuite le mauvais côté, celui qui, dans une perspective morale, fissure, aliène ou pulvérise l'orthodoxie du bon côté.

De l'acception première vient la locution adverbiale *à l'envers* (v.1380) « du mauvais côté », qui signifie au XVI^e s. (av. 1526) « d'une façon contraire à ce qui devrait être », au figuré « renversé, en désordre » (1538) et « d'une manière inexacte ». On retrouve ces acceptions dans plusieurs locutions : *aller à l'envers* (1690) « péricliter, échouer », « aller mal », l'idée de désordre l'emportant ensuite, par exemple dans *avoir la tête, l'esprit à l'envers* (1690), *se mettre la cervelle à l'envers*.

L'idée de « mauvais côté » se manifeste dans *à l'envers* « à la renverse » (XV^e s.), sens disparu, comme les locutions figurées *tomber à l'envers* « se prostituer » (1640), et *se laisser tomber à l'envers* « se donner (d'une femme) » (1690).

Aujourd'hui, qui s'intéresse encore au Mal, dans une époque qui a évincé toute morale, toute éthique, au profit d'une libre et universelle consommation? Ne faudra-t-il pas remonter à Lautréamont et à sa lecture par Maurice Blanchot pour trouver l'issue qui nous permettra de déambuler parmi les signes produits par l'envers du temps?

Dès le départ, nous sommes donc piégés par le langage. Et la notion d'inversion, qu'elle concerne le temps ou l'espace, se présente dans une opposition symbolique lourde, puisque sur elle pèse tout le poids d'une exclusion de la norme, de la dignité théorique (elle ne serait que déviance, perversion). Le cinéma, comme Jean-Louis Schefer l'a évoqué, ne s'est jamais affranchi de ce corps étranger du symbolique et de la reconnaissance d'une division morale. Peut-on faire coïncider avec cette dernière la division entre temps à l'endroit et temps à l'envers, entre temps positif et temps négatif, entre temporalité et rétrotemporalité? L'exclusion inconsciente dans laquelle est poussée constamment l'inversion temporelle nous conduit à cette hypothèse déstabilisante.

L'inversion temporelle cristallise le problème de l'orthodoxie. La question du sens du temps, c'est la question du mouvement de l'esprit, de son orientation. Or l'esprit n'est pas forcément linéaire, peut-être est-il même, dans ses mouvements propres, circonvolutions, allers et retours,

libertés de la réflexion telle qu'elle s'offre à ceux qui savent l'accueillir comme Diderot par exemple :

« Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à ma réflexion, parce qu'elles n'en représenteront que mieux les mouvements et la marche de mon esprit²⁸. »

Diderot, pour montrer la marche de son esprit, ses mouvements, s'astreint à une écriture linéaire, mais dans la seule mesure et démesure où cela permettra de voir que sa pensée suit un cours mouvementé, avec des retours, des régressions, des bifurcations labyrinthiques, des digressions. Le seul repère de l'esprit est l'esprit²⁹.

Et si l'esprit réussit à aller et revenir où il veut, quand il veut, en s'affranchissant de lui-même, c'est la même chose qui se produit quand l'image temporelle du cinéma se libère de la pesanteur, des lois de la matière, de la chronologie d'un récit, de la causalité, en nous montrant des actions qu'elle inverse. L'envers du temps du cinéma, que nous apprend-il sur l'esprit et le temps sinon la tension de cette division où se produit de la pensée ?

Que le cinéma nous donne la temporalité ou la rétrotemporalité comme une perception : soit. Mais ce n'est avant tout qu'illusion, royaume où le « comme » s'efface, se dissimule pour ce crédit inimaginable de réalité offert à l'illusion. Même Epstein en convient : « La marche irrévocable du temps impose effectivement à tous les mouvements de l'univers, un sens unique, une valeur irrécupérable et indestructible, perpétuellement positive. La qualité *sui generis* de la dimension temporelle est un pouvoir d'orienter l'espace géométrique, de sorte que les successions ne peuvent s'y produire que selon le sens de cette polarisation³⁰. »

Il se trouve que cela ne nous coupe point l'herbe sous les pieds. Car notre objet est le désir d'images rétrotemporelles et de tous les rêves qui s'y accrochent. Oui, l'inversion temporelle n'existe pas, mais des films, des récits, des livres, des philosophes, écoutent en nous un envers du temps comme une part de nous-même ignorée³¹. L'envers du temps, quelle issue invivable offre-t-il au nouvel homme (réalisateur ou spectateur) convoqué dans ce détournement du temps ? Quel avenir impossible a eu l'envers du temps au cinéma depuis le cinématographe ?

28-Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Garnier Flammarion, 2005, p. 61.

29-Hegel ne dit pas autre chose : « l'Entendement fait seulement l'expérience de lui-même. » G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, tome I, trad. Jean Hyppolite, Aubier, 1941, p. 140.

30-Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », *op. cit.*, T. 1, p. 285.

31- « Nous sommes pris entre ce géant qu'il faut parfois imaginer ou supposer et ce que son œil ne cesse de filmer à l'envers ». Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 87.

Changeons encore de perspective. Les scientifiques élaborent des théories du temps, dont certaines parviennent à un renversement de la flèche du temps. Retenons Feynmann (qui à chaque particule temporelle attribue une particule rétrotemporelle), ne serait-ce que parce que c'est une des références secrètes des plongeurs inversés de Bill Viola³². Il faut voir là aussi, comme Kant l'a posé avec une gravité troublante³³, que toute science est réductible, *in fine*, au désir de quelqu'un, à un rêve personnel, à un fantasme singulier, où la soi-disant objectivité scientifique repose sur une subjectivité qui elle-même repose sur un vide présymbolique...

Penser l'inversion temporelle du cinéma reviendra à se poser la question : en quoi consiste notre désir de rétrotemporalité cinématographique, quel plaisir et quelle jouissance y sont en œuvre ? Pour des objets esthétiques comme le sont les films que nous abordons, la question du goût reste essentielle, fondamentale. On peut encore formuler autrement cette idée : l'inversion du temps du cinéma, quelle est sa place, son rôle dans le désir ? N'a-t-elle pas touché en nous une enfance qui rêve de ranger sa chambre d'un claquement de doigt, faisant obéir les objets, comme dans la séquence de *Mary Poppins* ?

La question que l'on pose alors, *en quoi consiste notre désir de cinéma rétrotemporel*, est réversible : *en quoi le cinéma rétrotemporel nous désire-t-il si profondément, si ce n'est pour découvrir ce que nous savions toujours déjà, la préséance du temps sur notre désir retardé, inversé, irrattrapable ?*

Mais d'abord, qu'entendons-nous par inversion temporelle, sinon, *grosso modo*, des retours dans le passé ? S'agit-il alors de mettre dans le même sac des inversions pelliculaires, utilisées sous forme de détail, comme dans *Le dictateur* de Chaplin³⁴, la rétrotemporalité où est plongé l'ensemble d'un film (*Happy End*³⁵ par exemple), des récits rétrotemporels cinématographiques, sans inversions pelliculaires, avec un renversement de l'ordre des séquences de l'histoire (*Peppermint Candy*, *Betrayal*³⁶), ou même des récits de rajeunissements comme *L'Étrange histoire de Benjamin Button*³⁷ ?

Il nous semble qu'une approximation est nécessaire, et que parmi les inversions pelliculaires qui entraînent une rétrokinésie (des actions inverses, plus ou moins formidables et extra-

32- Installation *Five Angels for a Millenium* (2001).

33- C'est Lacan qui propose cette lecture. *Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.

34- « Dans *Le Dictateur* (1940), Chaplin utilise ralenti, accéléré, voire inversé, pour donner plus de grâce et de fantastique à la scène de sa danse avec la mappemonde, à la fin de laquelle il grimpe, avec une irréalité agilité, sinon aux murs, du moins le long des rideaux d'une fenêtre. Là, le procédé, insistant sur la folie du personnage, a évidemment une portée dramatique. On ne peut lui reprocher que d'avoir été utilisé d'une façon tout à fait épisodique, en franche rupture de rythme avec l'ensemble du film. » Jean Epstein, *op.cit.* T. 2, p. 92.

35- Oldrich Lipstky, 1966.

36- *Peppermint Candy*, Lee Chang Dong, 2000 ; Jones David Hugh, *Trahisons conjugales (Betrayal)*, 1984.

37- David Fincher, 2008.

ordinaires, selon qu'elles sont symétriques ou non dans leur forme originale³⁸), et les récits rétrotemporels, il faut moins penser une opposition que considérer ce qui, d'une extrémité à l'autre, propose des variations ou des dimensions différentes d'une même tendance, d'une même orientation formelle, d'un même concept. Les inversions pelliculaires ne sont pas les seuls symptômes d'un *devenir inverse*; si elles s'avèrent bien être la représentation la plus directe de l'inversion temporelle, la plus scandaleuse dans sa forme et dans sa perception (c'est ce que privilégie Epstein), il nous a semblé que s'en tenir à ce niveau-là nous conduisait à une sorte d'impasse, puisque cela enferme le temps inversé dans une définition technique (celle d'inversion pelliculaire ou de « film projeté à contresens de son enregistrement » selon les termes d'Epstein), c'est-à-dire dans une différence extrinsèque.

Or suivre une idée de près consiste à en évaluer la différence intrinsèque, quitte à franchir des frontières invisibles, formelles, esthétiques, en découvrant que le territoire que l'on conquiert s'agrandit encore et encore, que cela nous entraîne dans des méandres théoriques où la pensée est obligée d'avancer par sauts brusques, par à coups, par courts-circuits.

L'inversion temporelle sera donc ici une Figure telle que Philippe Dubois en a délinéé l'architecture remuante, où ses composantes, le figuré, le figuratif et le figural, serpentent et s'enroulent de façon labyrinthique :

« Qu'est-ce qu'une figure? Pour faire vite, c'est tout à la fois un motif, une forme, un concept et un effet. Comme catégorie notionnelle, elle relève de plusieurs champs de savoir : elle opère à la fois dans la rhétorique et dans la poésie, en philosophie et en esthétique, en histoire de l'art et en psychanalyse. Pour ce qui nous préoccupe, qui procède du monde des images, elle renvoie à un régime de représentation qui recherche la modulation dans la structure, la différence dans la répétition, l'invention dans la récurrence. La Figure est en ce sens un opérateur nécessairement transversal, dialectique et paradoxal, qui joue dans l'ordre d'une triple territorialisation : la Figure opère en effet à la fois dans l'ordre du *lisible* (où elle définit un régime de signification que j'appelle le "figuré"), du *visible* (où elle définit ce que je nommerai le "figuratif") et du *visuel* (où elle ouvre à ce que je désignerai comme le "figural")³⁹. »

38- À propos de la rétrokinésie : Blaise Cendrars raconte l'histoire de frère Joseph de Cupertino, le saint qui *lévitait en rétroaction*, le patron des aviateurs. Blaise Cendrars, *Saint Joseph de Cupertino*, deuxième partie du *Lotissement du ciel*. Paris, Le Club du livre Chrétien, 1960.

39- Philippe Dubois continue ainsi : « La Figure relève donc simultanément d'un Savoir (qui s'écrit hors de l'œuvre, dans tout ce que charrie la connaissance iconographique, que l'on aurait voulu convoquer ici dans toute son ampleur d'images et de textes, relativement au motif thématique et culturel de la tempête), d'un Voir (qui s'inscrit à la surface de l'œuvre, dans sa figuration explicite, et que l'on peut analyser pour lui-même, comme un en-soi, c'est-à-dire dans son sens et sa forme) et de quelque chose de plus complexe, qui serait simultanément de l'ordre du Sensible et de l'Intelligible, du concept comme virtualité active du signifiant, de la sensation comme non-savoir et comme non-voir, mais comme expérience passant par la matière imageante de l'œuvre : le visuel comme "symptôme" (au sens freudien), c'est-à-dire comme "inconscient du visible". C'est cela même que l'on nomme le figural (et qui n'est donc réductible ni au Figuratif du voir ni au Figuré du savoir). » Philippe Dubois, « La Tempête et la matière-temps ou

Remettre le passé au présent

Dans *L'Année dernière à Marienbad*⁴⁰, Delphine Seyrig ne veut pas se souvenir. Celui qui l'aime (qui est revenu un an après leur rencontre, jour pour jour, afin de la retrouver et l'emmener avec lui), va bientôt lui dire : « Pourquoi voulez-vous encore vous souvenir de rien ? » Il y a donc toutes les allées et venues qu'ils font dans les couloirs de ce château, entre les miroirs qui règnent partout, où l'homme cherche à lui faire *se souvenir*. Dans une antichambre, pendant un moment d'évocation du passé qu'elle dénie encore, Delphine Seyrig immobile, peu à peu marche à reculons, comme si elle se laissait finalement rattraper par le passé, par l'amour. Ce moment en suspens (l'homme reste immobile), rétrokinésique, est intrigant comme peut l'être tout effet spécial : c'est, déjà, presque, une inversion pelliculaire du temps. Par ailleurs, entre tous les mouvements de caméra qui font la gloire de ce film, certains sont des mouvements arrières dans l'espace, mais sur lesquels il n'est pas de doute : ce sont des retours dans le passé. On touche là autre chose que la simple résurgence psychologique d'un souvenir, l'afflux du passé dans le présent. La rétrokinésie (les mouvements inverses de l'actrice ou de la caméra) introduit ici un changement de sens du temps : il va à rebours.

Le temps n'est-il pas ce qui se moque de cette différence entre son endroit et son envers, lui qui est par principe, par définition, irréversible ? Le cinéma fait toujours peser en lui le temps irréversible parce qu'il est au présent. Nombreux sont ceux qui l'ont dit, écrit. Jean-François Neplaz, qui n'a pas cessé pourtant de stier dans ses films des lieux historiques, des lieux marqués par le passé (un camp de concentration, une montagne d'Italie qui est le paysage d'anciennes batailles⁴¹) écrit :

« Il conviendrait de marcher sans revenir jamais sur ses pas. Mais l'hypothèse apparaît absurde dès l'énoncé. Ce n'est jamais qu'un autre qui revient et marche là. Arpenter les paysages d'hier pour chercher l'autre en soi... Mais il n'y a ni autre ni même dans ces pas que je reconnais. Remonter le ressort du temps par quelle mécanique ? Le cinéma n'a pas d'histoire. À peine né qu'il est mort déjà. Annoncé tel, voulu... à l'échelle de deux, trois générations humaines. Rien donc. Ses inventeurs le disaient déjà sans avenir, il faut le rappeler et l'entendre comme tous les sorts jetés sur des berceaux dans les récits anciens. C'est une invention sans avenir et mort-née. Son futur est celui d'un phénix. L'histoire du cinéma est

le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, dir. Jacques Aumont, Cinémathèque française/musée du cinéma, 1998, pp. 269-270.

40- Alain Resnais, 1961.

41- *L'autre matin... en attendant Mario Rigoni Stern*, 2006, 13'; *Tu*, un film polonais 1991, 13', DVD in *Numéro 1* — *La remontée du temps de Jean-François Neplaz*, dir. Jean-François Neplaz et Martine Derain, avec des textes de Frédéric Valabrégue, J.-F. Neplaz, Paul-Emmanuel Odin et Rodolphe Olcèse, Éditions Commune, Marseille, 2011.



Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*

l'histoire de tous les arts et commence sur les parois des cavernes. Le cinéma, lui, n'est qu'un présent. »

Nous sentons monter ici l'un des enjeux qui reste à dénouer. Comment le cinéma, toujours au présent, peut-il être rétrotemporel ?

Au niveau narratif, combien d'encre le flash-back cinématographique a-t-il fait couler ? Dans son livre sur le flash-back, Maurim Tureen⁴² fait comme si le flash-back existait, *de facto*. Or, et c'est une idée que l'on retrouve chez d'autres auteurs, Jean-Marie Straub a exprimé de façon brutale une conception du cinéma comme présent, comme présent exclusif : le flash-back n'existe pas au cinéma puisqu'il n'est fait que de présents successifs.

« Dans le cours d'un film, le "flash-back" n'existe pas : on passe toujours (que ce soit à l'intérieur d'une "séquence" ou bien d'une séquence à une autre "séquence") avec ou sans fondu, d'un plan bioscopique à un autre plan bioscopique, c'est-à-dire d'un bloc de pur présent condensé à un autre bloc de pur présent condensé, éphémère (la mort au travail, comme dit l'autre)⁴³. »

Le cinéma est au présent, mais nous n'hésiterons pas à briser ce cercle sacré : comment le passé se maintient-il, malgré tout, en lui, et comment même remonte-t-il le temps ?

D'abord, même Jankélévitch, qui écrit un livre entier contre l'idée de rétrotemporalité (*L'Irréversible et la nostalgie*), en vient à dire que sans mémoire qui enregistre et constitue un passé, la conscience du temps qui passe, de la futurition, du temps irréversible, n'existe pas ! Ce qui revient à avancer, comme il le fait, que l'irréversible a besoin de la réversion temporelle.

Prenons ensuite Epstein :

« Or, le cinéma, qui ne date que de cinquante ans, est le premier appareil qui tente de nous faire voir des différences de temps, non plus transposées en valeurs d'espace, mais représentées en valeurs de ce temps même⁴⁴. »

Ce que l'on peut paraphraser en touchant cette corde : c'est dans le temps irréversible que le cinéma nous fait voir des différences de temps représentées en valeurs de ce temps même. Il nous faut suivre cette idée jusqu'au bout. Même le flash-back est au présent, alors que c'est une figure proche de l'analepse littéraire (introduction d'un fragment de récit antérieur au temps du récit dans lequel on se trouvait). C'est cela, le pouvoir fabuleux du cinéma (l'homologie si imprévisible qu'il fait entre la représentation de son support et la perception dont il impose l'illusion) : toutes les rétrotemporalités, pelliculaires, narratives etc. sont du présent.

42- Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory & history*, Routledge, New York & London, 1989.

43- Jean-Marie Straub, « Questions à des cinéastes », *Cahiers du cinéma*, n° 185, noël 1966, p. 123.

44- Jean Epstein, « Tissu visuel », *La technique cinématographique*, 29 mai 1947, *Écrits sur le cinéma*, tome II, Seghers, 1975, p. 93.

Nous restons près du fleuve du temps tout en nous rappelant que la seule définition pensable de l'inversion temporelle est dans une tendance ou un mouvement vers la passéité. Mais, entre la passéité et le mouvement vers la passéité, ne sentons-nous pas s'incruster un corps étranger? Comment délier la passéité de l'idéal, de ce qui persiste ou insiste, comme une ombre symbolique, une détermination inconsciente? Ou, pour le dire plus crûment, toutes les rétrotemporalités sont-elles platoniciennes, Epstein est-il lui aussi encore platonicien? Question risquée, dont le déséquilibre qu'elle introduit, à lui seul, me paraît avoir une valeur heuristique. Mais on verra quel pas au-delà elle nous fait faire.

On pourrait résumer de très nombreuses philosophies du temps (héritées de Aristote) par l'idée que le mouvement est la mesure du temps et, réciproquement, que le temps est la mesure du mouvement⁴⁵. En regard de cette proposition, que faire de l'opposition entre rétrokinésie et rétrotemporalité, où ne se résorbe pas cette obscurité qu'une formule d'Anne Souriau résume avec éclat :

« Un film passé à l'envers donne l'impression d'une action étrange, nouvelle, mais successive, et pas du tout l'impression d'une série de renseignements rétrospectifs
46. »

Notre question sera précisément de mesurer parmi les formes d'apparences rétrotemporelles l'implication plus ou moins grande de l'idée de retour dans le passé. De nombreuses rétrokinésies expriment l'inversion temporelle directement et explicitement (les retours orphiques chez Cocteau, la rétractation du *Tempête* chez Epstein), mais celles qui expriment le moins l'inversion temporelle (celles dont parle Anne Souriau finalement, et qui constituent ce que l'on appelle le faux-envers du temps, avec son usage burlesque ou magique) en détiennent pourtant l'un des aspects les plus masqués, toute cette dimension proche de l'absurde et du néant où le temps hors de ses gonds rayonne dans les deux sens, sans justification, sans cause. Et c'est peut-être là — ce sera l'une de nos hypothèses —, que s'éprouve déjà toute la profonde coupure, la division psychique, dont sortira la pensée. Et si c'était le contretemps la véritable mesure du mouvement? Et si c'était la rétrokinésie la véritable mesure du temps? Les deux formules cachent une asymétrie: d'où nous devons poser la nécessité et l'antériorité du contretemps sur l'opposition qui s'est introduite dans le temps et dans le mouvement.

45- C'est le sens de plusieurs des textes choisis et réunis par Alban Gonod dans le recueil *Le Temps*, Garnier-Flammarion, 2001. Le double volume sur le cinéma de Gilles Deleuze (*L'Image-mouvement*, *L'Image-temps*, Minuit, 1983-85) n'échappe pas à cette idée (il répète le geste aristotélicien de compréhension réciproque du temps et du mouvement).

46- Anne Souriau, « Succession et simultanéité dans le film », Etienne Souriau, dir., *L'Univers filmique*, Flammarion, p. 70.

La matière temporelle est un cabinet de curiosités, c'est l'énigme d'une division symbolique où le passé se dédouble entre une référence lointaine et la fiction d'une présence réelle du retour, entre la passéité et l'instant du passé-présent. L'inversion temporelle gâte la grande route impassible du temps, s'incorpore finalement tout le support symbolique où se joue l'issue, la fin de toute pensée.

Jung arrivait, au bout d'un long parcours intellectuel, à cette conclusion un peu âpre, mais sans tristesse: « Il est quelque peu douloureux, humiliant, de comprendre qu'il ne te reste en fait rien d'autre à faire que de jouer à des jeux d'enfants⁴⁷. » À moins qu'il ne faille envisager non pas l'enfance, mais l'opacité et les prolongements invisibles d'une marge brumeuse de la raison, dont le dépassement paraît indispensable.

« Tout réside tellement dans les *idées* qu'on s'en fait, dans un certain pouvoir oblique de suggestion équivoque, dans la spéculation effrénée sur la faim qu'a l'homme d'inventer, de croire, de bâtir le compliqué, le pervers, le ténébreux. Mais c'est là ce qu'il y a d'angoissant, de tragique⁴⁸. »

C'est en rassemblant les signaux que l'on a croisés dans d'innombrables circonstances enchevêtrées, que s'est élaboré ce récit, ce roman de l'envers du temps.

Il s'agit bien pour nous de suivre l'idée d'inversion temporelle *du* cinéma, d'en saisir toutes les conséquences, tous les effets, toutes les formes, de la travailler, de la déformer, de l'inverser elle aussi à son tour, pour mieux la voir. Nous ne prétendons cependant pas être exhaustifs, nous ne souhaitons pas même faire un catalogue: l'idée même de taxinomie nous est étrangère⁴⁹. La pensée (et pas seulement de l'inversion du temps) est irréductible à une liste⁵⁰. Penser, c'est douter, interroger, se perdre, errer, affronter le mur des significations fragmentaires, constituer des systèmes, les démonter aussitôt, repérer des tendances, élaborer des hypothèses, faire d'autres tentatives de modèles, et poursuivre ainsi, par béances intuitives, fulgurances, remises en question, incertitudes, dans une matière que seules des mains obstinées pétrissent. Plutôt que de classer différents types de temporalités inverses, il s'agit plutôt de suivre dans le cinéma comme un seul film, les changements de notre pensée à l'approche de ces signes mal explica-

47-Carl Gustav Jung, *L'Âme et la vie*, cité dans Vassili Golovanov, *Éloge des voyages insensés*, Verdier, coll. slovo, 11220 Lagrasse, 2008, p. 59.

48-Julien Gracq, *Un Beau ténébreux*, José Corti, 1989, p. 185.

49-Diderot détestait les taxinomistes, ces interminables classifications qui ignorent le fragmentaire, le discontinu, et où s'est perdue toute la texture subjective d'une pensée engagée dans son temps, dans les corps, avec l'effort de synthèse qui la caractérise. « Combien ne faudrait-il pas de volumes pour renfermer les termes seuls par lesquels nous désignerions les collections distinctes de phénomènes, si les phénomènes étaient connus? » Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Garnier Flammarion, 2005.

50-Umberto Eco a pourtant écrit un beau livre sur ce sujet: *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009.

bles — il faudra reconnaître cette distance qui les maintient hors de tout commentaire, là où le cinéma s'illumine sans justification.

Les quatre parties qui se sont fixées comme les différents moments de notre recherche sont des nasses, ou des filets qui eux-mêmes communiquent entre eux. Souvent tel film aurait pu être cité dans une autre partie. Là où le réel des films est sans trou, sans coupure, les séparations intellectuelles n'ont été nécessaires que pour les besoins de la démonstration, esthétique, poétique, philosophique.

D'abord on abordera l'antiphilosophie de Jean Epstein, qui est une véritable apologie de l'inversion temporelle, tout le cinéma étant lui-même un contre-temps qui incorpore tous les temps. Epstein voit ainsi un supertemps dans le temps du cinéma. On perçoit ce renversement du temps dès les Vues Lumière. Le contre-temps a pu être associé à la révolte des enfants chez Vigo, à la révolution communiste (le cinéma de Vertov incarne dans sa vivacité l'utilisation idéologique de cette forme esthétique) et même au Mal.

Il y a ensuite pour nous la rencontre du mythe du *Politique* de Platon et la certitude que Platon, doit, une seconde fois⁵¹, servir de modèle à une pensée du cinéma. Il présente en effet un dispositif théorique dans lequel la rétrotemporalité est le modèle idéal de la temporalité. Ce cinéma implique aussi, à nos yeux, la notion de nostalgie développée par Jankélévitch, qui s'incarne aussi bien dans les films à narration rétrotemporelle que dans les histoires de voyages dans le temps.

Puis, il y a la découverte de toutes ces images que l'on peut dire sans cause, sans justification, sans l'alibi de la passivité ou de la causalité : autant d'aberrations de l'inversion pelliculaire au service d'une rétrokinésie étrange, folle ou burlesque. On percevra aussi les différentes formes d'unité de l'endroit et de l'envers du temps, tout comme les inversions mixtes, spatio-temporelles. C'est une façon d'aborder un temps caractérisé par l'absence de sens.

Et enfin, on traitera de la dimension fondamentale de l'inversion temporelle pour penser la pensée, sur la crête de l'instant où passé et futur communiquent, quitte à ce que la pensée soit elle aussi retournée, pour penser à rebours. La réversibilité de l'acte intellectuel est l'ultime butée où apparaissent les idées, sans endroit et sans envers.

Ces quatre mouvements tendent tous à montrer que le cinéma n'est pas seulement la forme où s'est enfin exprimée et déployée la vérité du temps, mais que c'est le cinéma comme contre-temps qui détient la vérité du temps. Cette trajectoire de pensée est paradoxale, car elle s'appuie

51- Après le mythe de la caverne qui accompagne toute une approche du cinéma de Edgar Morin à Jean-Louis Baudry.

sur un attachement à la notion de vérité (dans le sillage d'Hegel, Lacan, Badiou, Žižek...) et de fonction symbolique, et aussi sur une volonté de prise en compte des marges intellectuelles ou sociales, esthétiques ou politiques : on ne sort toujours pas de la vérité en défendant la vérité du faux, du revers⁵². Comment faire une place théorique et pratique à ce qui est exclu de la société, de la pensée ? L'inversion temporelle n'est-elle pas prisonnière d'un mouvement propre d'auto-exclusion ? Faut-il sortir de la dualité qui scinde le temps, ou exacerber cette tension pour en retirer la positivité maximale ?

Nos pensées intimes d'homme ordinaire du cinéma sont dépendantes d'une *polémologie* de l'inversion temporelle.

52- Mon ami poète Arno Calleja avait écrit pour la pièce de théâtre *Mon corps est nul* (mise en scène de Laurent de Richemond, 2010, Théâtre des Bernardines, Marseille), ces mots inspirés des miens, et qui faisaient partie de mon texte en tant qu'acteur sur ce projet : « c'est le revers qui est toujours vrai en définitive, c'est le côté biaisé de la grande représentation qui est toujours vrai, le côté biaisé personne ne le perçoit et c'est dans ce côté là (que très peu de personnes perçoivent) que se passe vraiment la chose en fait, que se passe l'événement de la chose en fait, par exemple si je prends un exemple on verra bien ce que je veux dire et on verra bien que ce que je dis est vrai en fait. ».