

## NOTES POUR LE COURS JOURS ET NUITS AU CINÉMA

Ce document provisoire est en deux parties

- a) Notes diverses, à demi rédigées
- b) textes de Michel Chion extraits de différents ouvrages et concernant la question jours/nuits au cinéma.

Ce texte ne remplace pas l'assistance au cours (ou la consultation des notes prises en cours); il les complète.

Ce texte est provisoire; j'en mettrai en ligne un autre plus détaillé.

Ce texte ne dispense pas de faire ses propres recherches, grâce notamment à Internet.

J'invite notamment à aller sur un moteur de recherche trouver des informations sur les mots clés suivant:

NYCHTÉMÉRON (nom) et NYCHTÉMÉRAL (adjectif)

CIRCADIEN

TROIS UNITÉS (théâtre)

NUIT AMÉRICAINE

Sur la notion de RÉEL CINÉMATOGRAPHIQUE, consulter mon article dans la revue Trafic n° 67: "le gorille et la fourmi"; cet article figure sur le présent site à la rubrique: "cours de cinéma", thème: échelle (en Pdf, à télécharger).

## FILMS PRIS PLUS PARTICULIÈREMENT EN EXEMPLES DANS LE COURS:

L'AURORE, de Murnau, 1927, écrit par Karl Freund (réalisateur allemand, production américaine)

LE JOUR SE LÈVE, 1938, de Carné, écrit par Viot et Prévert (français)

LES VITELLONI et LA DOLCE VITA, de Fellini (italien)

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, 1953, de Tati (fr.)

LA FUREUR DE VIVRE, 1955, de Nicholas Ray, avec J. Dean, Natalie Wood (am.)

L'ÉCLIPSE, 1962, d'Antonioni (ital.)

À TRAVERS LE MIROIR, 1963, de Bergman (suédois)

LE GOÛT DU SAKÉ, 1964, d'Ozu (japonais)

UN APRÈS-MIDI DE CHIEN, 1977, de Lumet (américain)

TAXI DRIVER, 1975, de Scorsese, écrit par Schrader (id.)

LE SACRIFICE, 1986, de Tarkovski (réalisateur russe, production suédoise)

UN JOUR SANS FIN, 1990, de Ramis (am.)

UZAK, 2001, de Nurith Bilge Ceylan (turc)

ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, 2002, de Gondry,  
 écrit par Kaufman (réalisateur français, prod. américaine)  
 (les dates sont données de mémoire, et donc à vérifier)

### HISTOIRE TECHNIQUE

A cause de la faible sensibilité des pellicules, la nuit est longtemps infilmable: quand on tourne dans la rue la nuit, on doit renforcer considérablement l'éclairage urbain; ou bien on tourne le jour et l'on crée une "nuit américaine" par l'usage de filtres.

Auparavant, dans le muet, on peut créer ou indiquer la nuit par le teintage en bleu de la pellicule d'une image tournée en plein jour. Dans des copies noir-et-blanc non teintées, comme il en circule encore, les scènes de nuit et de jour peuvent avoir le même aspect si elles se situent dans la nature, à la campagne...

La représentation de la nuit est souvent codée: liée à une couleur bleue (alors que souvent les nuits ne sont pas bleues!).

Jusque vers la fin des années 50, si l'on tourne dans la rue, en ville, il faut renforcer l'éclairage urbain, le recréer; l'éclairage existant ne suffit pas.

Les premiers films tournés la nuit en "éclairage urbain naturel" à la fin des années 60 sont en noir et blanc, la seule pellicule professionnelle haute sensibilité est alors en n-b. Elle oblige tout de même à "ouvrir" au maximum le diaphragme, d'où: faible profondeur de champ dans les plans rapprochés (nets sur les visages, flous sur le décor). Pour gagner de la lumière, on augmente souvent le temps d'exposition, donc: les objets en mouvement (voitures) sont souvent des traces. Enfin, en éclairage urbain non recréé, les parties non éclairées de l'image (haut des immeubles), sont plus sombres, la nuit semble plus profonde. Lancement vers 1980 par Fuji, puis Kodak, d'une émulsion couleur professionnelle à plus forte sensibilité, qui existait déjà pour la photographie, mais non pour le cinéma. D'où: avalanche de scènes de nuit en couleur, avec un rendu "brillant" de la nuit.

Aujourd'hui, souvent problème inverse: les capteurs vidéo sont tellement sensibles qu'ils voient encore là où nous ne voyons plus.

### RAPPELS SCIENTIFIQUES ET HISTORIQUES

deux rotations: la Terre tourne sur elle-même (ce qui crée les jours et les nuits, et elle tourne autour du soleil. Une rotation complète autour du soleil (repérable depuis longtemps en surveillant la dimension et la direction d'une ombre portée par un mât ou un bâton) donne la mesure de l'année.

Les mois (autrefois appelés “lunes” dans de nombreuses langues) ont été calculés en fonction des phases de la Lune (29 jours, 12h, 44minutes). Pour que la mesure des mois, référée à la nuit et à un astre “féminin” dans la plupart des langues et des mythologies), coïncide avec celle des années, référée au jour et à un astre “masculin” dans la plupart des langues et des mythologies), autrement dit pour qu’elle fasse un nombre rond de mois, il a fallu bricoler et varier le nombre de jours par mois, variable comme on le fait.

La durée de l’année est fixe (365 jours), mises à part les fameuses années bissextiles.

Bricolage du calendrier dit Julien, sous Jules César, d’où son nom: 29,; 30, 31 jours, sauf tous les quatre ans

Cela crée des décalages, qui sont rattrapés de temps en temps. Le 4 octobre 1582 devient le 15 octobre sous Grégoire XII, d’où le nom de calendrier grégorien.

décalage avec les saisons.

Ciel bleu, lié au filtrage des couleurs par l’air.

L’air disperse la lumière. En altitude, où il y en a moins, le ciel est sombre

L’obscurité est le fond de la lumière; l’obscurité domine l’univers.

La nuit nous resitue dans ce fond “continu” d’obscurité, nous donne de la Terre le “point de vue” qu’on peut avoir sur la Terre depuis “l’espace”. Elle est donc cosmique

#### ASPECT PHYSIOLOGIQUE:

Rythme dit “circadien” (circa dies), serait variable avec les individus, entre 21h et 27 heures.

Expériences de spéléologues: Michel Siffre.

Expériences de cosmonautes.

On distinguerait le rythme circadien, de 24 h, cycle de température corporelle à ne pas confondre avec le rythme nyctemeral, qui, via la glande pinéale (?) indique s’il fait jour ou nuit. Le décalage horaire troublerait en dérythmant le rythme nyctemeral par rapport au rythme circadien.

Horloges internes

#### ASPECT GÉOGRAPHIQUE

pays, latitudes où la nuit tombe vite (Tropiques), latitudes où elle tombe plus lentement.

Crépuscules interminables en été: près des pôles.

Jour permanent pendant le solstice de juin dans les pays scandinaves, l'Islande, la Sibérie du Nord, etc....

Les fameuses "nuits blanches" de Saint-Pétersbourg.

## DIMENSIONS SYMBOLIQUES

Le jour : est souvent associé au masculin, au social, au légal; le nom qui le désigne est souvent du genre masculin (Jour, Tag, Giorno, ); il est associé aussi au solaire, à l'actif, au rationnel, à l'émissif; il est scandé par des activités et des , découpé par des moments de travail, de pause: il est interrompu et discontinu.

Le jour est aussi associé à la date: c'est le même mot.

"Que faisiez-vous le jour du..." Associé au discontinu, au discret (au sens linguistique)

`Mais on dit aussi: la journée, au féminin, comme on dit année par rapport à an.

"La journée": entre lever et coucher du soleil.

Le jour: officiel.

La nuit: est souvent associée au féminin, au privé, au hors-loi; le nom qui la désigne (Nuit, Nacht, Notte, Noche) est souvent féminin. Elle est associée aussi au lunaire, au passif, au magique, au réceptif (le sommeil, les rêves), elle est censée être continue et non ponctuée.

En même temps, le changement de jour se produit la nuit: on dit dans les enquêtes policières: "que faisiez-vous la nuit du 23 au 24"...

La nuit est le moment occulte du basculement: c'est "la même nuit", ce n'est pas le même jour '(cr, date de naissance: je suis né, d'après mon acte de naissance: "le" seize janvier 1947 à 3h 45). Naître la nuit, mais du point de vue légal c'est tel jour ou tel jour.

Quid du choix de compter le temps par douze et d'avoir pour chaque heure un équivalent diurne et nocturne. "Quinze heures", ou "trois heures de l'après-midi".

En français: trois heures du matin" (sic); "onze heures du soir" - sic.

L'anglais A.M. : ante meridiem, P.M. post-meridien. où l'on dit : "bon jour", et celles où l'on dit: "bon matin" (Good morning, Guten Morgen), "Bonsoir"

En français: "bonne nuit", est intime.

## HISTOIRE DES MODES DE VIE

l'horloge, les veilleurs de nuit, la division du temps  
le train: l'arrivée des horaires, obligent à se référer à une heure très précise, et commune.

Les lieux soustraits au rythme jour/nuit: cavernes, caves, sous-marins

La cessation d'activité la nuit à cause de l'obscurité, sauf pour certains métiers (boulangers, conducteurs de voitures à chevaux, veilleurs de nuit, militaires de garde, personnel hospitalier, etc...), était longtemps la conséquence d'une impossibilité ou d'une difficulté matérielle.

Certaines inventions, certaines modifications ont tout changé:

- l'éclairage au gaz, puis à l'électricité.
- le relai de certaines activités humaines par des machines pouvant fonctionner "jour et nuit" indifféremment, pour qui la différence jour/nuit n'existe pas (à la différence des animaux domestiques, et des humains).
- conditions de travail "dérythmantes" permises par l'évolution technique: les trois/huit, etc....
- le téléphone portable ainsi qu'Internet, à côté de leurs avantages indéniables favorisent la "dé-sanctuarisation" du temps libre/privé/nocturne par rapport au temps social/diurne (on est joignable à tout moment, on peut s'informer à tout moment)

On peut dire que l'évolution technique combinée avec la logique capitaliste mondiale va dans le sens d'une suppression (d'un amoindrissement, plutôt) de la différence jour/nuit

- la possibilité de joindre instantanément un autre point de la planète, d'abord seulement par l'ouïe (téléphone), puis aussi par la vue ("mondovision") change la conscience que nous avons du jour et de la nuit ; ils sont plus relatifs et ponctuels.

-

- quand la télévision et la radio cessaient d'émettre la nuit, et disaient "bon soir" (en France, jusque vers le début des années 80), la différence jour/nuit était plus sensible.

- création de "décalages horaires" avec l'avion. Contradiction entre le rythme circadien et l'environnement.

Le jet lag. Nécessité d'une resynchronisation entre les "horloges internes", et le milieu où l'on est.

Mélatonine: hormone produite par la glande pinéale à la tombée du jour  
Procès fait à la vie moderne de "neutraliser" la différence jour/nuit, et de "niveler" les différences géographiques, en permettant d'ignorer les cycles naturels locaux lumière/obscurité.

## ASPECT SOCIAL ET TOPOGRAPHIQUE.

Classes sociales:

les riches et les urbains font la fête la nuit; les paysans et les travailleurs suivent le cycle de travailler, dormir.

Opposition fêtards et dormeurs.

Opposition ville/campagne, au niveau des mœurs et de l'éclairage.

La ville associée à la nuit, aux fêtes: flambeaux, beuveries.

Personnages qui vont à la campagne et redécouvrent la "vraie" nuit.

## ET NUIT DANS LES COSMOGONIES RELIGIEUSES ET MYTHIQUES

Au commencement, dit le livre de la Genèse (écrit en hébreu, mais reconnu comme livre sacré par les trois religions monothéistes, y compris la religion musulmane), il n'y a pas rien, mais quelque chose; les ténèbres règnent, et il y a une confusion (dite tohu-bohu)

"Dieu (Elohim) dit: "Que la lumière soit", et la lumière fut."

Puis, juste après, Dieu sépare la lumière des ténèbres (elle leur est donc au départ mélangée. )

Dieu nomme "jour" la lumière (pourquoi pas lumière), et "nuit les ténèbres. Il les inscrit donc dans le temps.

"Il y eut un soir et il y eut un matin".

(au lieu de: un jour, et une nuit).

Il crée les "luminaires" (ustensiles, et non Dieux) que sont les astres pour continuer à "séparer" (obsession) le jour de la nuit.

`La confusion est le mal, la séparation est le bien.

Dieu crée la semaine en même temps que le jour.

Cosmogonies grecques archaïques: le monde naît d'une séparation du ciel (masculin) et de la terre (féminine), et aussi d'une séparation du jour et de la nuit.

## JOUR/NUIT DANS LES FORMES DRAMATIQUES ANTÉRIEURES

LE POÈME ÉPIQUE HOMÉRIQUE situe souvent les personnages dans le rythme concret et régulier des jours et des nuits, les personnages mangent, se lavent, se couchent (descriptions détaillées de leurs repas, ablutions, couchers). Le merveilleux et le surnaturel s'unissent avec le caractère concret de ces détails.

Ces détails sont en même temps féériques car ils montrent des personnages qui mangent bien, s'habillent bien, dorment bien, à un auditoire qui ne vit pas forcément dans le même confort!

L'ILIADÉ:

Harmonie épique: L'Illiade (lire des extraits), L'Odyssée, Twin Peaks)

Il ne se passe rien la nuit. Temps où l'éclairage n'est pas disponible à volonté!

Les dieux se couchent la nuit, comme les hommes.

On prie Apollon, et on mange chez les Grecs:

*“Quand le soleil se couche et qu’arrive la nuit, ils vont tous s’allonger à côté des amarres. Puis, quand réapparaît la fille du matin, Aurore aux doigts de rose, on songe à s’embarquer pour regagner le vaste camp des Achéens.”*

Chez les Dieux (fin chant 1:

*“Tout le jour, du matin jusqu’au soleil couchant, ils restent au banquet (...) Puis, quand a disparu- l’éclat vif du soleil, chacun d’eux pour dormir revient dans sa maison. (Zeus) monte sur le lit et s’étend près d’Héra, déesse au trône d’or.”*

Début chant 2:=

*“Ainsi dieux et guerriers aux robustes chevaux dorment toute la nuit. Seim Zeus ne cède pas aux douceurs du sommeil.”* Il envoie un Songe médisant à Agamemnon.

à la fin du premier chant, les hommes et les dieux se couchent

Deuxième chant: l’aurore aux doigts de rose, eos rhododaktylos; Zeus n’a pas dormi!

L’ODYSSÉE: fin du chant XXIII

longue explication entre Pénélope et Ulysse; après la ruse de Pénélope. Bonheur des époux. *“L’Aurore aux doigts de roses les eût trouvés pleurant, sans l’idée qu’Athéna, la déesse aux yeux pers, eut d’allo, nger la nuit qui recouvrait le monde: elle retint l(Aurore aux bords de l’Océan.”*

THÉÂTRE ANTIQUE: concentration temporelle.

Shakespeare: division en scènes plus ou moins longues, nombreux changements de décors, pas de critère d’unité de lieu (décor unique), d’unité de temps (période de temps très limitée), d’unité d’action - les trois unités du théâtre classique français ne sont pas en usage

Importance de la nuit chez Shakespeare. célébration de la nuit dans *Le marchand de Venise*, nuit méridionale célébrée par les poètes de l’Europe du nord.

La nuit dans *Hamlet* (qui commence à minuit), *Le songe d’une nuit d’été*, *Macbeth* (le meurtre, le portier), *Le marchand de Venise* (In such a night), *Le roi Lear*!. Amour, maléfices, meurtre, passions.

La nuit dans le théâtre tragique français classique, en revanche, n’est généralement pas montrée, mais racontée (on raconte des événements, des cauchemars). Elle est présente d’une autre façon.

*Athalie*, de Racine: *“C’était pendant l’horreur d’une profonde nuit.”* (récit d’un cauchemar fait par la méchante reine).

Rodrigue dans *le Cid*, de Corneille, raconte ses combats contre les Maures:

*“Cette obscure clarté qui tombe des étoiles...”*

Insistance chez Racine, qui respecte étroitement les 3 unités, sur le fait que la pièce démarre au petit matin.

BRITANNICUS: *“quoi! tandis que Néron s’abandonne au sommeil, Faut-il que vous veniez attendre son réveil!...”*

Acte II, Néron proscrit Britannicus:

*“Et que la fin du jour*

*Ne le retrouve plus dans Rome ou dans ma cour.”*

Puis il raconte à Narcisse la nuit où il a fait enlever Junie, et où il l’a trouvée belle à la lumière des flambeaux. Il n’en a pas dormi: nuit d’insomnie de Néron.

Acte V: *“Cependant en ces lieux n’attendons pas la nuit”* (Agrippine)

Puis on raconte l’assassinat de Britannicus, et l’invite traîtresse de Néron:

*“Pour achever ce jour sous se meilleurs auspices...”*

Sur Néron accablé :

*“Et l’on craint, si la nuit jointe à la solitude*

*Vient de son désespoir aigrir l’inquiétude.”*

Début d’IPHIGÉNIE EN AULIDE: *“Oui, c’est Agamemnon, c’est ton roi qui t’éveille.”*

Le théâtre romantique français, inspiré par la découverte tardive (en France) de Shakespeare, fait la part belle à la nuit.

Style d’éclairage au théâtre.

Les flambeaux sur scène

HERNANI, de Victor Hugo, acte 1: nuit (effet flambeaux), acte 2 Nuit

“quelle heure est-il?”, réplique fait rire

acte 3: jour; acte 4: nuit! acte 5: nuit.

Quatre actes sur cinq la nuit!

Vers la fin du XIXe siècle, en liaison avec la modernisation des techniques d’éclairage scénique, gaz, électricité, un acte peut se situer dans la transition entre le jour et la nuit: le jour s’est levé (comme on dit), ou la nuit est tombée (sic), à la fin de l’acte. Inscription dans un temps naturel vécu par les personnages.

Tchekhov: exemple de La Cerisaie

Début: le matin, il est très tôt

Oncle Vania

Le soir et le lever du jour.

CYRANO DE BERGERAC, de Rostand (1900).

3e acte, nuit,

5e acte, celui de la mort de Cyrano, commence à la fin du jour, un soir d’automne (*“le crépuscule commence à venir”*, indique l’auteur, au milieu

de l'acte), et se termine la nuit; la venue de l'obscurité est soulignée dans l'action et les dialogues. ("*Comment pouvez-vous lire à présent? Il fait nuit.*", dit Roxane). Cyrano blessé meurt, consentant et apaisé, avec la nuit (souvent, par la suite, les films se terminent par la "réconciliation" d'un personnage avec le temps cosmique représenté par la tombée de la nuit ou le lever du jour).

### SPÉCIFICITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES.

Le cinéma donne la possibilité de changer de décor et de moment souvent et instantanément, et de procéder soit par toutes petites scènes, soit par grandes longueurs.

- absence possible de division marquée. La division en actes et en scènes au théâtre est soulignée par le temps nécessaire au changement de décor, et souvent par les entractes. Au cinéma, même si on la souligne, elle est souvent beaucoup plus floue.

On passe donc souvent du jour à la nuit sans transition ni coupe.

Pour compenser, beaucoup de films se donnent des contraintes dites "théâtrales", même quand ils ne sont pas tirés de pièces de théâtre: unité de lieu, de temps, et donc, utilisation dramatique éventuelle de la nuit dans sa durée, de l'aube dans sa durée, etc....

Très souvent, les films se terminent par une plus grande continuité de temps dans l'action, qu'au début: on a l'impression d'aller plus vers le "temps réel", celui qui dure, et auquel la fin du film va nous rendre.

Les ellipses perdues (voir texte sous ce titre plus bas).

cinéma permet décontextualisation - recontextualisation

abstraire les personnages du cadre et du décor (plans rapprochés, absence de son d'ambiance); les y réinscrire (plans plus larges avec le décor, retour de sons de l'environnement). .

Emploi fréquent du "overlapping" (chevauchement) son/image pour troubler le sentiment du temps, notamment dans les films d'Insomnie.

Les scènes jour et nuit s'enchaînent sans transition, comme si le personnage avait eu une absence:

CHASING SLEEP, de Michael Walker, avec Jeff Daniels.

TAXI DRIVER, de Scorsese, LIGHT SLEEPER, de Schrader.

INSOMNIA, de Christopher Nolan et son "original" norvégien?)

TEXTES DE MICHEL CHION

**1. La boucle et la spirale (extrait de: LE RÉEL CINÉMATOGRAPHIQUE , à paraître)**

*“L’image d’un pré apparut sur le mur. Sur ce pré une jeune femme dormait. (...) Je tournais la manivelle, la fille se réveillait, elle s’asseyait, se levait lentement, elle étendait les bras, elle se retournait et disparaissait à droite. Si je continuais à tourner la manivelle, la fille était de nouveau couchée, elle se réveillait et elle refaisait exactement les mêmes gestes.”*

C’est en ces termes que, dans son étonnant livre de souvenirs *Laterna magica* (en poche Folio), Ingmar Bergman évoque ce qui fut selon lui une des sources de sa vocation: le “cinématographe” offert pour un de ses Noël d’enfant. Un vrai cinématographe, avec une croix de Malte, une lampe à pétrole comme source de lumière, et une manivelle pour le faire tourner. Joint à ce cadeau, pour l’utiliser, un *“bout de film sépia 35mm (...) collé pour former une boucle qui tournait sans fin.”*

Nous avons là un des origines du cinéma, l’action brève et animée répétée en “boucle”, telle qu’avant l’invention même de la projection on l’avait réalisée avec de multiples systèmes sur disque, sur couronne, sur roue, etc, cela depuis - au moins - le phénakistiscope de Plateau en 1832. (....)

Il paraît naturel que beaucoup de ces tout premiers films aient été des boucles d’actions brèves répétées. Evidemment parce qu’ils étaient tellement courts qu’une fois vus, il ne restait plus qu’à les revoir! Mais aussi, à quoi aurait-il servi de fixer et parfois de resynthétiser le mouvement, si ce n’était pour l’arracher au temps?

Caractéristiquement, les sujets filmés sont souvent, dans les débuts, des danseurs ou des athlètes, c’est-à-dire des gens qui eux-mêmes, avant l’apparition de toute espèce de cinématographe, mettent depuis longtemps tout leur art à reproduire certains mouvements de la manière la plus régulière et la plus contrôlée! Les athlètes ou les danseuses de Muybridge, les modèles de Marey, semblent indéfiniment répéter leur tâche, et ils font d’eux-mêmes - ou essaient de faire - ce que le projectionniste leur fera faire!

C’est déjà différent quand on filme le mouvement humain ou animal comme mécanisme, répétition d’actions brèves produisant une progression: le trot du cheval, le vol de l’oiseau... Et différent encore quand on filme un phénomène naturel qui est le symbole de la répétition

et se produit en même temps chaque fois de manière différente, aléatoire, une vague par exemple. Marey intitule ainsi un de ses mini-films de 1891 "La vague". Un titre, remarquons-le, solennellement semblable à celui d'un tableau., alors que ce que nous voyons de nos yeux d'aujourd'hui sur cette boucle de quelques secondes, c'est, fascinés, "une" vague - parmi des millions et des millions, et qui a eu lieu il y a plus de cent ans, avec ses petits détails d'éclaboussures uniques et non répétables exactement - du moins avant le cinéma. (...)

Le modèle du film-boucle est donc important dans les tout débuts du cinéma, et les premiers films pouvaient être montrés plusieurs fois en une soirée, créant ainsi l'idée d'un temps circulaire et ensorcelé. Mais bientôt, le film, en augmentant sa durée moyenne, se développera en spirale, à l'image de son support enroulé sur un dévidoir - le même modèle de support qu'a repris la bande de magnétoscope. La boucle, ouverte, répète l'idée d'une progression à la fois circulaire et non exactement répétitive, en expansion: le symbole du mouvement vital.

Il est trop tôt encore pour dire si les nouveaux supports d'enregistrement du son et de l'image (dans lesquels ceux-ci sont directement stockés spatialement sur un disque dur ou une disquette), entraîneront un changement radical de modèle, et ceux qui s'y aventurent sont, à mon avis, bien imprudents... ou opportunistes, puisqu'ils ne font en fait que flatter les conceptions actuelles. Peut-être d'ailleurs les réalisations, les oeuvres qui en sortiront ne feront-elles d'abord que reproduire un modèle formel dont il ne sera pas si facile de nous libérer, et que depuis un certain temps nous a apporté la télécommande de télévision: celui du zapping! D'un autre côté, que fait-on avec certains jeux vidéo ou multi-media, sinon, comme il y a longtemps le petit Ingmar, répéter indéfiniment des schèmes d'actions brèves?

Le film, quant à lui, dans son développement maintenant centenaire, s'est toujours souvenu, dans les histoires qu'il raconte et dans la façon dont il les met en scène, qu'il marie originellement les formes de la boucle et de la spirale. D'*Intolérance*, 1917, de Griffith (le thème visuel du berceau), à *Pulp Fiction*, 1993, de Tarantino, de *La Jetée*, 1963, de Marker, à *Smoke*, 1995, de Wang et Auster, de *Pirates*, 1986, de Polanski à *Pauline à la plage*, 1983, de Rohmer, de *2001 Odyssée de l'espace*, 1968, de Kubrick, à la *Cité des femmes*, 1981, de Fellini, combien de films ont une fin qui fait écho à leur commencement, - retour au début, répétition de la situation initiale, bouclage sur le lieu initial de la narration, etc. Cela, pour montrer soit que rien n'a changé (Polanski), soit que tout a changé. Soit ailleurs pour montrer que le passé, après une promesse trompeuse de renouveau, se répète infiniment en écho (*Vertigo*, de Hitchcock, et bien sûr, plusieurs Brian de Palma) soit (chez

Fellini) pour montrer que rien en apparence n'a changé, mais que l'espoir qu'un jour ça change ne meurt jamais ou bien encore - Marker - pour montrer que le temps écoulé a été illusoire...

*Playtime*, 1967, de Tati, commence et se termine à Orly, mais entre-temps, bien que le temps se soit embouteillé et refermé sur lui-même (la scène du rond-point, autour duquel bus et voitures tournent comme dans un manège), la spirale se rouvre sur une promesse de vie et de sourire. L'action capitale du film, quant à elle, c'est-à-dire la rencontre furtive entre Hulot et la jeune touriste, a eu lieu dans cet entre-temps secret entre le début et la fin de la spirale, ou de la boucle.

Prenons, au hasard, deux films symétriques: "le jour se lève" dans le même décor de banlieue qu'au début, mais *entre-temps* un homme est passé de l'état vivant à l'état mort, après avoir repassé en mémoire ce qui l'a conduit au crime: c'est la forme d'un des meilleurs films de Carné, portant ce titre (*Le Jour se lève*, 1939). Deux assassins pervers tuent un jeune homme et deux heures après - dans le même lieu, et dans le double temps réel de l'action et de la projection, - ils sont démasqués par leur professeur de philo, mais "entre-temps", sans que quiconque en ait parlé, "le soir est tombé": c'est *La Corde*, 1948, d'Hitchcock. Le charme du premier film tient dans le contraste entre un événement à la fois quotidien et inévitable, circulaire, mais chaque jour différent, et le drame unique, non répétable, que vit le héros. Celui du second, dans le contraste entre l'enjeu dramatique affiché, et la matérialité concrète du temps, que l'on voit progresser, indifférent, par les fenêtres qui donnent sur le ciel.

Les références de films en "boucle-spirale" se présentent en foule, les plus nobles mais aussi les plus sympathiques: l'histoire, par exemple, d'un troupier qui se prépare à profiter de quelques jours de permission - au début, encore en uniforme, il quitte à la gare de Lyon son copain, et à la fin, il y retrouve ce dernier comme si rien n'était arrivé: mais "entre temps", il est allé au Brésil sauver sa fiancée, et a vécu des aventures exotiques incroyables... On aura peut-être reconnu ce chef-d'oeuvre de Philippe de Broca écrit par Daniel Boulanger et joué par Jean-Paul Belmondo qu'est *L'Homme de Rio*, 1964.

Quant au fameux flash-back, dans sa spécificité cinématographique (puisque hors-cinéma, le retour en arrière existe dans les formes romanesques les plus anciennes, voir *L'Odyssée!*), il pourrait correspondre à ce sentiment bizarre de reprendre la boucle au moment du démarrage, de la collure entre les deux bouts du ruban, comme le petit Bergman le faisait avec ses trois mètres de film, reprenant l'action quand la dormeuse était de nouveau couchée... Certains films sont alors ostensiblement comme des boucles géantes, susceptibles d'être revues plusieurs séances de suite, avec la même magie...

Pour autant, la forme en boucle brève, présente dans les débuts du cinéma, est-elle morte avec le développement de ce dernier? Non. Elle est restée sous-jacente, allusive un peu partout: soit explicitement, comme motif policier (le petit fragment de film “à la Muybridge”, reconstitué et recollé avec le son, dans le *Blow-Out*, 1981, de De Palma), ou symbolique (le film de l’attentat de Kennedy dans le *J.K.F.*, 1991, d’Oliver Stone, employant le fameux bout de pellicule super-8mm de Zapruder), soit comme recherche sur la perception et le mouvement, par exemple dans les films longs ou courts de Patrick Bokanowski. Le “cartoon”, le film d’image par image jouent fréquemment sur la répétition littérale d’une situation de base. Et *Steps*, la célèbre oeuvre-vidéo de Zbigniew Rybziński, travaille en virtuose sur quelques plans de la séquence de l’escalier d’Odessa du *Cuirassé Potemkine*, montés en boucle et traités comme un espace où se promènent - par incrustation - des touristes américains. Ce qui est une idée géniale, l’escalier étant ici, on l’a vu, une métaphore parfaite du cinéma et du montage, mettant en jeu la dialectique du continu et du discontinu, le paradoxe de Zénon sur l’impossibilité du mouvement, etc....

Le clip, aujourd’hui, est une forme en “boucle de durée moyenne”: tout clip contient des répétitions, et il est conçu pour être revu un certain nombre de fois, en partant, (par les hasards du zapping) de n’importe quel point. Enfin, plusieurs images holographiques connues dans les années 70 - celle d’une femme envoyant un baiser de la main, comme chez Demeny - montrent un geste court, dont on “contrôle” le déroulement en tournant autour d’elles... (...)

(*Bref* n° 28, printemps 1996; écrit à l’occasion du Centenaire du Cinéma)

## **2) L’ellipse perdue, ou “ne croyez pas au temps réel” - encore un autre effet (extrait de *LE RÉEL CINÉMATOGRAPHIQUE*, à paraître-**

Ingmar Bergman a raconté plusieurs fois, dans des entretiens et des écrits autobiographiques, une expérience marquante qu’il fit adulte, et qui aurait chassé de lui la peur de la mort: on devait l’anesthésier pour une opération dentaire, et une erreur de dosage fut commise, de sorte que plusieurs heures de sa conscience se virent effacées. Il aurait alors éprouvé, tel le héros du récit de Tolstoï *La mort d’Ivan Illitch*, que la mort n’est littéralement rien.

(...) En principe presque tout le monde sur terre vit une rupture de conscience au moins une fois par vingt-quatre heures, et cela s’appelle le sommeil. Sans compter les millions de celles ou ceux qui un jour ou l’autre subissent une anesthésie médicale.

Il faut donc que dans le cas de Bergman il se soit passé quelque chose de plus. J’imagine que cela a pu être la soudaineté de

l'endormissement et du réveil, telle que le réalisateur aurait pu croire vivre réellement l'effet d'une collure cinématographique: sans prévenir, sans mot dire, et d'un coup, les deux bords du temps conscient se seraient rejoints.

Le cinéma ne se cache pas de faire des ellipses et de les souligner: aussi un des raccords les plus célèbres du cinéma est-il une belle ellipse de quelques millions d'années de temps diégétique, celle qui nous fait passer de l'os jeté par un singe pré-hominien à un satellite volant dans le ciel de *2001*, 1968, de Kubrick. Il y a aussi ces ellipses qui font qu'on voit le personnage en bas d'un escalier et tout de suite après en haut, ou qu'on le montre devant une porte et tout de suite après de l'autre côté, déjà entré - au contraire de certains des premiers films de l'histoire du cinéma, comme *La Vie d'un pompier américain*, d'Edwin S. Porter, 1903, où on répétait vue de l'intérieur l'action d'entrer montrée déjà de l'extérieur, obtenant ce qui aujourd'hui - mais pas à l'époque de ces films - est lu comme un petit retour en arrière.

Ce qui m'intéresse ici dans ce chapitre, ce sont plutôt les ellipses cachées, les petites ellipses de rien qui ne se montrent pas, et que j'appelle les ellipses perdues: il me semble qu'elles ne sont pas là pour rien. Je crois même que s'il arrive au cinéma de jouer au temps réel, soit tout le long du film, avec ou sans l'alibi d'une inspiration théâtrale (*La corde*, 1948, de Hitchcock, *Le train sifflera trois fois*, 1952, de Zinnemann, *Douze hommes en colère*, 1957, de Sidney Lumet, - *Time code*, 2001, de Mike Figgis, et *L'Arche russe*, 2000, de Sokourov), soit dans une "grande scène" qui est le point culminant de l'oeuvre (et là, on ne sait que citer, puisque chaque film parlant comporte au moins une scène de temps-non-sylisé), c'est pour le plaisir d'y faire par le montage, ou d'autres procédés, des trous dans le temps, ou plutôt que des trous je dirais des plis. (...)

Un exemple concret: un personnage nous annonce quelque chose qui doit ou va se passer dans un délai donné, qu'il annonce: dix minutes, un quart d'heure... Il ne nous reste qu'à attendre. Vous vous doutez bien qu'on va dans la suite introduire des ellipses qui ne se montrent pas.

Par exemple, vers la fin de *Laura*, 1944, de Preminger, Waldo Lydecker (Clifton Webb) annonce à Laura (Gene Tierney) qu'il sort et va faire une causerie radiophonique dans quinze minutes (c'est lui qui donne le chiffre). Ce dont Laura, et le spectateur - déduisent qu'il doit rejoindre un studio de radio. A partir de cette scène, les événements nous sont présentés comme se déroulant sans coupure: Waldo, le "Pygmalion" de Laura, fait mine de sortir de chez la jeune femme et en fait se dissimule sur son palier. L'inspecteur McPherson (Dana Andrews), amoureux de Laura, entre à son tour chez elle, ils parlent

ensemble, puis il la laisse, Laura maintenant seule se prépare pour la nuit et allume la radio, où nous entendons la “causerie “ annoncée de Waldo, un billet lyrique sur l’amour, fort et impitoyable.... Bien entendu, Waldo ne lui avait pas dit que ce n’était pas du direct (à l’époque, les émissions enregistrées étaient rares), et Laura voit surgir chez elle, armé d’un fusil pour la tuer, celui qu’elle croyait être au studio, alors même qu’elle entend sa voix retransmise... (....)

Aujourd’hui, grâce à la vidéo-cassette ou au DVD, nous pouvons faire le minutage, et comme on pouvait s’en douter, nous sommes volés: entre le moment où Waldo annonce sa causerie et celui où on commence à l’entendre, s’écoulent réellement, non quinze mais six minutes environ. Dans ce pseudo-temps réel, il y a eu des ellipses. Si je les dis perdues, c’est qu’il est impossible de décider où elles se situent. Où se logent les quinze minutes escamotées? Un peu partout ou dans tel ou tel raccord? Sur tel changement de lieu? Vous pouvez toujours chercher, mais en tout cas, c’est là qu’est le charme.

Autre jeu dans les thrillers avec compte à rebours comme *Alien*, 1979, de Ridley Scott: l’auto-destruction du vaisseau Nostromo est annoncée en compte à rebours par une voix féminine préenregistrée (“*Engine will overload in two minutes, fifty secondes... Ship will destruct.*”), et la survivante Ripley doit s’enfuir en toute hâte et gagner une chaloupe spatiale de sauvetage... Eh bien, surprise... mais je vous laisse calculer.

Vient alors la question des plans-séquences soi-disant en “temps réel”, et des films sans coupure visuelle. On sait que *La Corde*, de Hitchcock, repose sur deux postulats: l’action est censée se dérouler dans les 80 minutes que dure le film, et l’image doit y donner l’apparence d’une prise de vue en continu. Justement, si dans ce film le champ est régulièrement bouché par un personnage qui passe devant la caméra, c’est, dit-on et répète-t-on à la suite de Hitchcock lui-même, pour permettre d’interrompre la prise, et d’en commencer une autre, sans rompre la continuité. Continuité que le son est censé nous garantir, puisqu’il y a toujours sur ces interruptions diégétiquement justifiées du flux visuel un élément de dialogue, de la musique d’ambiance de la réception, etc.. pour assurer le lien et nous dire: ici, pas d’ellipse!

Or, je prétends que Hitchcock pourrait bien avoir fait ce film en temps réel et fictivement en un plan, non pas *malgré* les ruses nécessaires avec le montage (obturation du champ) mais *à cause* de ces obturations même: car il y a dedans de l’ellipse perdue, ellipse d’on ne sait quoi (liée au temps du personnage mort, David, dont le cadavre est constamment là, dans l’appartement où se déroule l’action) mais en tout cas, je vous le dis, *ne croyez pas au temps réel*, même si le son nous y fait croire en chevauchant la discontinuité.

(DÉDOUBLEMENT TEMPOREL) C'est que dans un film sonore, où souvent le son permet d'affirmer la continuité, on joue en fait sur deux plans: un fil temporel continu pour l'oreille (rumeurs, ambiances sonores, dialogues...), pour l'oeil un montage discontinu - créant dans ses plis des amas de temps perdu.

Exemple inverse, très audacieux et à ma connaissance rarement relevé. Là c'est l'image qui assure la continuité, et c'est le son - la parole en tout cas - qui dit la discontinuité: Fontaine (dans *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956, de Bresson) a gagné avec son jeune compagnon le haut d'un mur d'enceinte de la prison dont il veut s'évader. C'est la nuit, et tous deux attendent le moment propice pour franchir le dernier mur, dont les sépare un chemin de ronde. Ils sont sur une terrasse, et on voit Fontaine passer la tête par dessus un rebord en ciment. Sa voix-off (qui raconte depuis le début du film) nous dit : "J'entendis sonner minuit". Nous entendons une cloche d'église. Il baisse la tête et disparaît à nos yeux derrière le rebord. La voix: "Puis une heure". La tête de Fontaine réapparaît, comme celle d'un papa qui fait coucou à son bébé, et nous entendons quatre coups puis un. En fait, pour l'oeil, il n'y a pas eu de rupture<sup>1</sup> ! Et quant à l'oreille, c'est subtil: les deux phrases disent une heure d'écart, mais l'horloge sonne deux heures différentes à quelques secondes d'intervalle. Seulement, comme souvent avec le son, la collure ne s'entend pas. Là-dedans il y a une belle ellipse perdue.

C'est la fameuse séquence de l'attente devant l'école dans *Les Oiseaux*, toujours de Hitchcock, lorsque Melanie attend la petite fille dehors sur un banc. Pour l'oreille, le sentiment du temps réel, nécessaire au suspense, est garanti par la chanson qu'on entend seriner par le groupe d'enfants en continu et sans reprendre haleine, depuis l'intérieur de la petite école; pour l'oeil, chaque raccord qui nous fait passer de l'image de Melanie attendant à celle d'un, deux, cinq, dix, cinquante oiseaux qui s'amassent derrière elle sur un portique est l'occasion de loger l'idée d'une ellipse. D'autant que le spectateur n'est pas si naïf: il sait, ou il imagine qu'on se repose entre les plans (même quand en fait ceux-ci sont réellement tournés en continu, dans les films à plusieurs caméras qu'évoque le chapitre 5 de mon ouvrage *Technique et création au cinéma*). Qu'est-ce qu'on fait entre les prises, non seulement dans ce que fut la réalité du tournage, mais aussi dans le monde créé par le film - l'imaginer est une grande joie.

Pour ma part c'est à travers la bande dessinée, et notamment chez Hergé, que j'en ai pris conscience, le jour où je me suis rendu

---

<sup>1</sup> On distingue cependant - ou l'on devine, quand on est en projection continue, dans une salle de cinéma, un effet presque subliminal de "jump cut."

compte que je fabriquais du continu avec du discontinu, avec la question de “que fait le personnage entre les cases”, et aussi de “où et quand y a-t-il saut?”

Dans le style de montage développé par Lars von Trier, et qui parfois s'autorise d'un respect du “Dogme” - et utilisé récemment par Kiarostami dans *Ten*, 2002- peuvent s'enchaîner des répliques d'un même personnage filmé sous le même axe avec la même grosseur de plan, répliques qui matériellement ne peuvent pas avoir été prononcées à la file (à cause d'un à-coup simultané dans le son et l'image), et se juxtaposent abruptement, dans un style de raccord néo-godardien. On ne sait pas si c'est du temps réel ou contracté, puisqu'il n'y a personne pour garantir la continuité temporelle, continuité que n'assurent ni l'image, ni le son, mais rien non plus ne nous dit si et où il y a ellipse.

Le charme exaspérant de la conversation de la chambre d'hôtel, entre Belmondo et Jean Seberg, dans *À bout de souffle*, de Godard, vient de ce qu'il y a beaucoup d'ellipses (au point qu'on peut croire se retrouver le lendemain matin sans avoir vu la moindre seconde de nuit), mais surtout qu'il est impossible de localiser à quels délais de temps elles peuvent correspondre, ici plutôt que là. On se reportera à l'analyse de cette séquence par Michel Marie dans son essai sur le film, un modèle de monographie (collection “Synopsis”, chez Nathan<sup>2</sup>). Celui-ci a calculé que la séquence dure sur l'écran 23 minutes exactement, et que dans le temps diégétique, elle dure probablement deux heures. À mon avis, Godard a fait là, par un jeu de coupes et de raccords très erratique et largement inconscient, une scène tellement troublante et folle, au vrai sens du mot, qu'il n'a jamais pu la regarder en face: s'il l'avait pu il aurait peut-être fait autre chose par la suite que ce ressassement trop conscient auquel il s'est condamné. La scène en revanche n'est pas perdue pour tout le monde, et bien sûr, et on a par la suite beaucoup imité *À bout de souffle* (voir par exemple la scène de lit de *Mean Streets*, 1973, de Scorsese).

Naturellement, le pli de temps est en communication avec le hors-champ.(....)

Pour revenir sur le discontinu de la conscience, et contrairement à Bergman, je n'ai aucune certitude quant à moi, sur l'“après la mort”, mais il me semble que même s'il y a encore une éternité (de béatitude ou de souffrance, ce que croient certaines personnes), il y aura eu entre vie et après-vie un trou dans la continuité, et dans ce trou, qui est l'espace de l'inconscient, se passe l'essentiel.

En quelque sorte, l'intérêt de l'ellipse désignée (dont l'exemple le plus connu est l'ellipse du “avant et après l'amour”) est de donner sens

---

<sup>2</sup> Rééditée dans la collection “Cinema et Image”, avec son autre monographie sur Le Mépris

aux ellipses non désignée, celles que j'appelle perdues, et qui correspondent au temps de l'inconscient. et du destin.

Le charme inépuisable d'*Un jour sans fin*, 1993, d'Harold Ramis, chef d'oeuvre de la comédie fantastique- où Phil, le personnage joué par Bill Murray, revit un nombre important de fois la même journée, laquelle ne change que si lui-même, comme dans un jeu vidéo, modifie son comportement - tient entre autres dans le fait que les moments de la même journée revécue où le film choisit de faire des ellipses varient constamment. Soit le film saute tout de suite à la même heure, le "lendemain" (pour Phil, puisque pour les autres personnages, c'est toujours le même jour), ou bien "tout de suite le soir" ou "tout de suite le matin", ou "juste après la fête locale"., etc.. Structurellement, *Un jour sans fin* est entièrement construit, avec maestria, sur des variantes d'ellipse temporelle à l'intérieur d'une unité de temps (24 heures) et de lieu (la ville de Punksutawney et ses environs proches) toutes deux posées assez vite. Le spectateur est ici constamment associé au jeu, et conscient des ellipses, mais le fait que celles-ci soient si nombreuses et fassent bégayer le temps, fassent ses répéter des répliques, es actions, des situations, a des effets vertigineux: il n'y a plus de différence entre le lendemain (pour Phil) et un an plus tard (pour lui, qui ne vieillit pas dans cette histoire). C'est un film et c'est une histoire fantastique, mais ne croyez pas que le temps vécu par chacun de nous, avec ce qui s'appelle le sommeil et ce qui s'appelle l'inconscient, avec la mémoire également, soit tellement différent. Lisez ou relisez Proust, voyez *Un jour sans fin* si ce n'est fait, et ne croyez pas au temps réel.

(Bref, n° 55, hiver 2002)

### **3) Comment le temps s'autonomise dans le cinéma au cours des années 50-60 (extrait de 'UN ART SONORE, LE CINÉMA', 2003, Cahiers du Cinéma)**

Une des conséquences les plus importantes du passage au parlant, entre 1926 et 1933 environ avait été, (...) l'obligation de stabiliser à 24 images par seconde la vitesse, jusque-là relativement libre et fluctuante, de prise de vue et de projection, faisant du cinématographe un chrono-cinématographe, un art enregistreur du temps et pas seulement du mouvement.

Or, les premiers films à prendre complètement et consciemment en compte la fixation du temps et à en faire un élément dramatique et expressif, artistique au sens plein, les premiers où le temps existe assez en soi pour contenir tout ce qui constitue les scènes au lieu d'être créé par le montage, la musique, le rythme des acteurs - datent selon nous plutôt des années 50 et 60: aussi bien dans certaines scènes de

suspense de Hitchcock (quelques séquences de *L'Inconnu du Nord-Express*, 1951, ou de *Fenêtre sur cour*), mais aussi chez Kurosawa (*Rashomon*, 1950, dont l'influence à partir de sa projection et de son prix à Venise fut immense), Bergman (*Le Septième sceau*, 1957), Antonioni (*Le Cri*), Fellini (*La dolce vita*, 1959), Resnais (*Hiroshima mon amour*), etc.... Et si plusieurs critiques ou théoriciens, Deleuze étant le plus lu aujourd'hui, ont vu que le temps n'intervient dans le cinéma comme un élément matériel, tangible, qu'à partir d'un certain moment de son histoire, il est rare qu'ils relient ce fait à ce qui selon nous est sa véritable origine, une origine à effet retardé, à savoir l'apparition d'une vitesse de prise de vue et de projection fixe au cinéma, nécessitée par le son. Apparition dont les effets esthétiques ont été longs à se manifester clairement pour les artistes eux-mêmes. Comme s'il avait fallu du temps au cinéma pour que le temps durcisse, et comme s'il avait eu besoin dans l'attente d'une attelle de temps, d'un tuteur de croissance - la musique, grande organisatrice du sentiment du temps, ayant permis au temps de lentement durcir sous sa couche protectrice.

Ce cinéma ritualisé, qui apparaît dans les années 50, ne considère pas le temps réel acquis par la seule garantie technique d'une prise de vue en continu - ou d'un son continu qui joue au temps réel; mais il vise à amener peu à peu à ce sentiment, à le construire.

*Rashomon*, de Kurosawa, longtemps resté le film japonais le plus célèbre en dehors des frontières japonaises, est sans doute un des films qui ont le plus contribué au cinéma à faire prendre conscience de la durée comme élément expressif en soi. Il s'agit, comme on sait, d'un récit situé au Moyen-Âge, et où un même fait-divers dramatique est raconté en flash-backs contradictoires, sous différentes versions, à partir d'une discussion sous la porte de Rashomon, entre des hommes qui se protègent de la pluie. Ce lieu à partir duquel on remonte en arrière n'est donc pas abstrait, il est matérialisé par un bruit intense de déluge, qui menace d'engloutir les autres sons (le bruit fondamental<sup>3</sup>). Chaque fois que l'on revient en arrière pour une version différente de la même histoire, racontée par la femme, le bandit, le fantôme du mari tué ou le bûcheron, on échappe du même coup à la pluie. Quand on revient au présent, tout le bruit de la pluie revient aussi. Finalement la pluie cesse vers la fin du film, et avec elle cette pression acoustique qu'a maintenue le son.

À partir de cette forme très cadrée, chaque épisode fait sentir sa longueur comme constitutive du film lui-même. Des scènes voient leur durée réglée et étirée au-delà de ce qui est habituel, en fonction plus d'une construction générale, que de la nécessité du moment: par

---

<sup>3</sup> Voir le Glossaire, et le chapitre 26.

exemple les différents plans du bûcheron marchant dans la forêt au début, au son d'une musique non-diégétique pastichée du Boléro de Ravel. Cette séquence dure trop longtemps pour sa seule fonction narrative, mais le spectateur a été mis dans un état d'esprit où il sent que cette durée existe en soi, comme élément d'une forme du film, cadre temporel d'un récit existant indépendamment de la quantité d'événements ou d'informations qu'il contient.

Quand on est dans le présent, sous la porte de Rashomon, il n'y a pas de musique mais la pluie; quand on plonge dans le passé, il y a à chaque fois un style de musique narrative différent, tantôt très "mickeymousing" (suivant et ponctuant les actions), tantôt étirant le temps et créant une durée solennelle, tantôt monotone et litannique. Mais la version ultime de l'événement, celle du bûcheron est sans musique: c'est celle où le mari et le bandit se battent, et c'est aussi comme si, avec l'absence de musique, on retirait un dernier voile, un embellissement, pour découvrir le temps.

*La dolce vita*, 1959, de Fellini, est un autre film dont l'importance a certainement été sous-estimée sur ce plan. Il s'y trouve aussi deux séquences avec de la pluie. Mais la seconde est une pluie silencieuse de plumes. Dans ce film interminable et qui se veut tel - le regarder en extrait, comme le permettent les supports domestiques actuels, n'a guère de sens - l'étirement des séquences aboutit souvent à un phénomène météorologique, "naturel", comme si le temps de la vie reprenait ses droits. Plusieurs fois dans le film de Fellini, le jour se lève non en raison des nécessités d'un scénario, mais pour des personnages qui ont oublié le rythme du jour et de la nuit, et que ce rythme rattrape.

La première fois qu'il pleut dans le film de Fellini, c'est sur le terrain où deux enfants prétendent avoir vu la Madone, et où se sont accumulés la foule, les journalistes, la télévision. Le déluge survient et disperse dans un grand chaos cette réunion d'hommes, amenant ainsi sa propre durée. Une autre fois, c'est un simulacre silencieux de pluie, à l'intérieur d'une luxueuse demeure où des invités réunis pour s'amuser n'arrivent pas vraiment à faire la fête. Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), le modeste provincial devenu un parasite et un bouffon de cette société, vide des coussins pour faire pleuvoir une neige blanche de plumes sur la partouze fourbue. Après quoi on sort, et le jour s'est levé malgré tout, tandis que le bruit du ressac de la mer s'impose dans sa respiration naturelle. Mais si l'on est loin du temps réel (l'action s'étale sur plusieurs semaines, et le film n'occupe que trois heures de notre vie), on a laissé au temps le temps pour qu'il devienne quelque chose d'atmosphérique, qui ne soit pas seulement symbolique.

*La dolce vita* présente une construction très précise, commençant par des séquences déstructurées qui nous font sortir du temps, pour

s'acheminer vers des séquences plus longues - débouchant, pour finir, sur une circonstance de réunion un peu plus longue que les autres, un peu trop longue, volontairement, où le jour a le temps de se lever lui-même.

Vers le début du film, Mastroianni et Anita Ekberg, plongés dans la fontaine de Trevi, unissent leurs lèvres mais le flot, avec le bruit, se tarit subitement. Un plan général en CinémaScope nous révèle que le jour s'est levé, sans que les personnages s'en soient aperçus, et que l'eau de la fontaine a été coupée. À la fin, c'est le bruit de la mer - le bruit qu'on ne coupe pas - qui éternisera le sentiment du temps au-delà de la durée du film, dans une fin ouverte.

Dans *La Nuit*, d'Antonioni, deux ans après le film de Fellini, un couple se dispute, se perd et se retrouve sans avoir avancé, au cours d'une journée et d'une nuit. Ce faisant, il prend conscience du temps qui l'entoure, et qui a passé sans lui. Mais l'aube survient quand même et l'on reprend brièvement conscience du temps, un temps qui n'est plus dicté par les nécessités de la narration, ni condensé par crainte de l'ennui.

Le finale de *L'Éclipse*, 1962, le film suivant du réalisateur, au lieu du lever du jour voit la tombée du soir dans une ville désertée par les personnages, qui ne se sont pas rendus au lieu convenu. Mais le soir tombe sans eux, dans une atmosphère placée sous le signe de l'Apocalypse.

L'Apocalypse est précisément la référence principale du film célèbre de Bergman, *Le septième sceau*, placé sous un exergue emprunté au récit prophétique de Jean: "Lorsque l'Ange ouvrit le septième sceau, il se fit un silence long d'une demi-heure." Le début du film de Bergman - la célèbre partie d'échecs du chevalier avec la Mort - se passe au bord de la mer, dans une atmosphère à la fois d'éternité et de temps tangible, caractéristique de cette époque de guerre froide hantée par la perspective d'une catastrophe atomique.

Dans *Les Oiseaux*, de Hitchcock, l'absence de musique (sauf le bref épisode de chanson diégétique analysé plus loin) et le grand nombre de séquences sans paroles aidant, nous sentons physiquement le temps, d'autant que la seule chose que les personnages comprennent dans les attaques des volatiles, c'est qu'elles se produisent selon un rythme autonome indépendant des actes humains et des circonstances. Par exemple, à la fin du film, les héros s'enfuient dans le paysage au milieu de milliers d'oiseaux qui ne les attaquent pas, qui les laissent passer, parce que ce n'est pas l'heure... C'est selon nous une métaphore très forte de ce que le temps du film et du monde s'autonomise et cesse de coller aux actes des personnages - il existe d'indépendamment d'eux. Alors que dans le cinéma antérieur, le soir

tombe ou le tonnerre éclate par rapport à des nécessités psychologiques du récit - maintenant le temps du film est devenu un cycle qui existe en soi.

### **Naissance du cinéma ritualisé**

Avec *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956, Bresson est un des premiers réalisateurs à avoir, après Kurosawa, systématisé le cinéma ritualisé, où la rareté et la sobriété des dialogues, ainsi que le peu de durée occupé par la musique, dégagent l'oreille et permettent d'entendre la façon dont les bruits et les mouvements dans l'image organisent le temps.

Dans les films de Bresson, si l'on remarque les bruits (sons de la prison dans *Un condamné à mort s'est échappé*, bruits de marche sur les trottoirs de Paris dans *Pickpocket*, 1959, vrombissements de motos et galoches de l'héroïne dans *Mouchette*, 1967, fracas des armures dans *Lancelot du Lac*, 1974) et si ceux-ci ponctuent et ritualisent le temps, c'est parce qu'ils ne sont jamais ou presque mélangés à de la musique. Mais c'est aussi parce qu'ils ont une présence et une densité, une qualité de matière rares dans le cinéma.

Pourquoi arrive-t-il à certains de penser à la musique en écoutant les films de Bresson? C'est parce que les sons chez lui se présentent souvent sous forme de processus répétitifs, et que toute répétition sonore évoque forcément la musique. Mais c'est aussi parce que les scènes écrites, ou mises en scène par Bresson comportent des actions présentées de manière répétitive: défiler en procession, marcher sur un trottoir, aller à l'école, ouvrir des portes, donner et prendre de l'argent, etc... Enfin, parce que la diction non naturaliste du dialogue, dans ces films, souligne le caractère rituel du langage. Bref, Bresson met en valeur tout ce qui dans la vie est répétition constante d'actions similaires et réversibles: on ouvre une porte, on la ferme; on monte, on descend; on part, on revient, etc.. Le sentiment musical n'est pas loin. Car la perception d'une loi de répétition intrinsèque aux sons, naissant des sons eux-mêmes comme processus dans le temps, et non d'une causalité externe, suffit pour créer ce sentiment.

Voici donc une première réponse: le retour rythmique de certains sons génère chez Bresson un sentiment musical embryonnaire, qui est en fait l'impression d'une forme temporelle ritualisée.

Le film ritualisé ne se dégagera cependant clairement que dans les années 60, et le cinéma populaire de Sergio Leone, avec ses *spaghetti westerns* à la fois parodiques et solennels inspirés ouvertement de Kurosawa, y sera pour beaucoup.

Ce phénomène traversera tous les genres: *Playtime*, de Tati, "film comique", *Bullitt*, 1968, de Peter Yates, "film d'action et de poursuite", *2001; L'Odyssée de l'espace*, film de "science-fiction", *Il était une fois*

dans *l'Ouest*, 1969, de Sergio Leone, "western", *Le Cercle rouge*, 1970, de Jean-Pierre Melville, "policier", n'ont pas pour seul point commun, au-delà de leurs différences de genre et de réputation cinéphilique, d'avoir été réalisés à la fin des années 60. Ils en ont un autre auquel on ne prend pas garde, tant l'auteurisme conçu de manière trop rigide, et la manie de coller des étiquettes sur les films empêchent souvent une véritable histoire comparative: premièrement, ce sont tous des films relativement laconiques. La parole y est soit étouffée et sobre, soit dense mais localisée dans des scènes précises, soit parsemée partout mais économe, soit abondante mais mise à distance et peu audible. Deuxième point commun, ce sont de véritables cérémoniaux, comportant des morceaux de bravoure temporels. La scène muette de la récupération du corps mort de Frank Poole dans *2001* (six minutes de manipulations techniques sans parole ni musique), l'attente dans la gare au début du film de Leone (un quart d'heure de personnages qui attendent sans mot dire et sans musique diégétique, au son de quelques bruits obsédants ou agaçants), le "casse" chez la bijouterie Cartier dans *Le cercle rouge* (presque vingt minutes d'opérations minutieuses sans un mot<sup>4</sup>, et bien sûr sans musique, et même la longue scène des "appartements-vitrines" dans *Playtime*, dix minutes d'actions silencieuses dans des appartements mitoyens vus de l'extérieur par des baies vitrées, comme dans le "cinéma sourd", avec comme seul son des passages de véhicules et des phrases de passants, ce sont quatre séquences étirées bien au-delà de toute nécessité narrative: un rituel de temps pur.

Quant à *Playtime*, c'est peu dire que le temps - présent dans le titre - en est le sujet, faisant écho une fois de plus à Chaplin (*Les Temps modernes*). Ce film magnifique et poétique n'est pas sans rapports non plus avec *La Dolce Vita*, dont le séparent huit ans: abondance de situations collectives, finale consistant en une très longue scène nocturne, évoluant vers une déstructuration, une désorganisation (celle du Royal Garden), laissant au jour le temps de se lever comme tous les jours, et enfin, même façon de placer des centaines de détails comme dans un tableau cinématographique qui prend le temps comme cadre préexistant, en soi, au lieu de mettre la durée au service du récit.

Le film ritualisé, c'est en somme du cinéma décoffré: le cinéma a retiré, pour voir, l'armature de la musique de fosse, et celle de la voix-off, celle aussi des dialogues tressés avec l'image - et l'on s'aperçoit que le temps fixé et stabilisé à 24 images par seconde a pris, comme un ciment.

---

<sup>4</sup> Sinon le nom "Plouvier!" brièvement lancé par Yves Montand à un concierge.

Il est significatif que Melville ait commencé par deux long-métrages utilisant superbement la voix-off narrative, *Le Silence de la mer*, 1947, et *Les Enfants terribles*, pour ensuite s'en passer graduellement (il en subsiste encore dans *Bob le Flambeur*, 1956, et *Deux hommes dans Manhattan*, 1959). Quant à Kubrick, qui avait su manier les complexités de la voix-off avec *L'Ultime razzia*, 1956, et *Lolita*, 1962, il avait prévu de donner à 2001 une voix narrative et une musique d'Alex North également narrative. L'une et l'autre furent abandonnées. Pour les deux réalisateurs, l'aventure fut la même: retirer une armature narrative, et voir ce qu'il y a dessous.

Ce cinéma du temps durci, ritualisé, sera adopté par plusieurs réalisateurs, de diverses générations, et de génie inégal, comme Theo Angeloupoulos, Andreï Tarkovski, mais aussi Miklos Jancso, Chantal Akerman, plus tard Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki, Wong Kar-wai. Après les années 60, le cinéma ritualisé ne sera plus une forme datée, et spécifique, mais ne cessera plus jamais de représenter un absolu, une forme de référence.

#### **4) Jours et nuits dans le scénario (EXTRAIT DE: ÉCRIRE UN SCÉNARIO, VERSION DÉFINITIVE, Cahiers du Cinéma, 2007 . Jours et nuits**

##### **Un décompte inconscient**

Un scénario raconte une histoire qui se déroule sur une certaine durée, laquelle est parfois étalée sur des mois, voire des années, mais souvent aussi ramassée sur quelques jours.

Il est rare que le spectateur fasse consciemment ce décompte des jours qui s'écourent, surtout si le scénario «saute» les soirées et les nuits, comme c'est souvent le cas. Mais ce décompte, il le fait toujours inconsciemment.

##### **• Proportions entre scènes de nuit et scènes de jour**

Un autre aspect de la question des jours et des nuits, c'est la proportion de scènes de nuit par rapport aux scènes de jour, et le rythme créé par leur alternance éventuelle. Certains films se déroulent dans l'espace entier d'une nuit. Il est plus courant que l'action d'un film se termine au matin (à la fin de la nuit) qu'au soir, à la fin du jour.

*La Fureur de vivre*, de Nicholas Ray, *La Dolce Vita*, de Fellini, *La Nuit*, d'Antonioni, *La Party*, 1968, de Blake Edwards, *Playtime* 1968, de Jacques Tati, *Sonate d'automne*, 1975, d'Ingmar Bergman, *After Hours*, 198\*, de Martin Scorsese, *Collateral*, 2005, de Michael Mann, ont en commun de se terminer au lever du jour, au terme d'une nuit blanche.-

éprouvante ou animée. C'est aussi le cas, bien sûr, du film emblématique de Carné *Le jour se lève*, comme son titre l'indique.

*L'Éclipse*, 1962, d'Antonioni, *À travers le miroir*, de Bergman, *Une après-midi de chien*, de Sidney Lumet, *Chute libre*, de Joel Schumacher se terminent par la tombée du soir ou la nuit

*On connaît la chanson*, d'Alain Resnais, débute par un grand nombre de scènes de jour, parfois assez courte, et très peu de scènes de nuit. Mais le final collectif, la scène de la "pendaison de crémaillère" de Camille et Claude, se déroule pendant la tombée du jour, et fait sentir l'écoulement de la journée. Une crémaillère qui rassemble différents personnages.

La tombée du soir, ou le lever du jour marquent dans beaucoup de films le moment où le temps réel reprend ses droits, et s'écoule de toutes façons à son propre rythme, incarnant le destin, le cours immuable du temps qui panse les blessures, met sur ce qui se passe un sceau de fatalité, etc... Pendant la durée du film nous avons oublié la succession monotone des jours et des nuits, et la fin vient nous le rappeler.

Le jeune héros de *La femme de l'aviateur*, 1981, d'Éric Rohmer, travaille la nuit dans un centre de tri postal, comme le montre le début du film. Tout ce qui va lui arriver dans la suite du film, et qui se déroule en un jour, sera marqué par l'état de somnolence. Il lui arrive de s'endormir à une table de café, etc...

Le policier joué par Al Pacino dans *Insomnia*, de Christopher Nolan (remake d'un film norvégien d'Erik Skjodbjærg, 1997)-, enquêtant à l'extrême Nord de l'Alaska dans la période de nuit blanche souffre de plus en plus du manque de sommeil, et finit par s'endormir sa mission accomplie, sur le lieu même de son dernier exploit.

*Taxi Driver* met en scène un personnage insomniaque, et qui pour cela il choisit un métier qu'il peut exercer de la même façon le jour et la nuit. Le film nous fait passer fréquemment et très rapidement, sans prévenir, d'une scène de jour à une scène de nuit, et d'une scène de nuit à une scène de jour, ce qui contribue à un sentiment de temps déréglé.

Toutes les scènes qui se déroulent dans l'appartement de Travis; où celui-ci dort, ou en tout cas essaie de dormir, écrit, etc..., sont situées le jour. Nous ne voyons jamais le chauffeur de taxi dormir la nuit, ce qui augmente le sentiment que le personnage est "déboussolé" et en dehors du rythme quotidien des autres humains. Lorsqu'il vient d'assassiner plusieurs personnes, et s'effondre couvert de sang sur un canapé, c'est le soir, et le film nous a donné le sentiment qu'il est désormais assez épuisé pour dormir.

La dernière scène du film se situe le soir ou la nuit. Travis a chargé Betsy et la dépose devant un immeuble de Greenwich Village,

où nous supposons qu'elle habite. Nous la voyons rentrer, seule, pour apparemment se coucher, tandis que Travis, éternel insomniaque, continue à rouler.

Souvent, dans les films d'action en trois actes, le deuxième se déroule la nuit, et présente des scènes plus apaisées, avec plus de dialogues dans des lieux fixes. C'est le cas pour *Thelma et Louise* (l'épisode du motel Siesta, avec les deux couples Louise/Jimmy, et Thelma/J.D.), et antérieurement dans *Les trois jours du condor*, 1975, de Sidney Pollack.

### **Changement de journée: exemple de rythme nyctéméral (Pauline à la plage, d'Éric Rohmer)**

Lorsque le scénariste fait des sautes dans le temps qui s'écoule, en faisant par exemple l'ellipse des soirs et des nuits, il est amené à établir discrètement, à l'intention du spectateur, si la scène qui vient prend place dans la continuité de la même journée ou si elle se situe le lendemain (ou deux trois jours après): c'est le problème des *délais de temps* entre les scènes, des «time lapses» (voir Temps).

Dans *Pauline à la plage*, d'Éric Rohmer, les informations sur les changements de journées nous sont données par de petites touches discrètes:

*Premier au second jour:* les personnages passent ensemble la première soirée, et vont danser, avant de rentrer en voiture dans la nuit. On voit Pauline se coucher, puis se réveiller dans sa chambre alors qu'il fait jour — et on en conclut tout de suite que le deuxième jour commence.

*Second au troisième jour:* la deuxième journée de l'histoire se termine sur une scène de jour. Le changement de journée suivant est donc signifié par le fait que, dans la scène 8, la jeune Pauline et sa grande cousine Marion sont en train de prendre leur petit déjeuner, comme le dialogue le précise («*Tu as pris ton petit déjeuner?*» dit Marion à Pierre).

*Troisième au quatrième jour:* la troisième journée ne comporte pas non plus de scène se situant le soir ou la nuit. Le passage au quatrième jour est donc signifié par les plans brefs de l'excursion en voiture au mont Saint-Michel — excursion annoncée à l'avance par Marion la veille quand elle avait demandé à Henri: «*Tu viens demain au mont Saint-Michel?*» Le mot, «demain» a suffi pour préciser le «time lapse».

*Quatrième au cinquième jour:* toujours pas de scène de soir ou de nuit dans le quatrième jour. Le passage au cinquième est donc établi par la remarque de Pierre à Marion: «*Je passe le matin parce que je ne peux pas te voir le soir.*»

*Cinquième au sixième jour:* comme au troisième jour, on voit Pauline et Marion prendre leur petit déjeuner dehors; Marion précise d'ailleurs quand elle reçoit un télégramme: «*Je dois être à Paris cet après-midi; je reviendrai demain.*» La sixième journée se termine, comme la première, au soir, et comme elle, s'achève avec l'image de Pauline allant se coucher.

*Sixième au septième jour:* lorsque Henri se réveille, nous sommes donc au septième, et dernier jour de l'action... qui ne sera pas montré dans son entier.

A noter une certaine *symétrie*, que renforce le côté cyclique du dénouement, qui boucle sur le début. On a dans le film deux grandes scènes nocturnes à quatre personnages qui se font écho au début et à la fin; toutes deux sont des scènes d'explication se déroulant dans la maison d'Henri. Elles se font d'autant mieux écho que dans l'intervalle, on n'a eu droit à aucune scène de nuit. Le rythme des jours et des nuits est donc ici très organisé, il n'est pas laissé au hasard.

Dans ce film, presque tous les personnages sauf la marchande de bonbons sont en vacances, ce qui donne un certain sens à leur façon de se comporter: ils peuvent aussi bien faire l'amour dans la journée (Henri et la marchande de bonbons), que s'attarder à discuter le soir.

Rohmer a intitulé un de ses "contes moraux" *L'amour l'après-midi*, et cette histoire se situe dans le quartier de la gare saint-Lazare, où, à cause de la présence de la gare elle-même, et de celle de nombreuses sociétés (assurances, affaires, sièges sociaux, etc...), bureaux, etc..., la journée est très ponctuée et ritualisée: "rush-hours", gens qui déjeunent sur le pouce, snacks, trains et métros, etc....

## **5) NUIT (NIGHT) (EXTRAIT DE: David Lynch, éditions des Cahiers du Cinéma, 1992)**

Tourné presque entièrement de nuit, Eraserhead se déroule principalement la nuit. Depuis lors, la nuit est, comme on le sait, la région centrale du royaume de David Lynch, là où tout converge, se noue ou se disperse. Dans Elephant Man, elle est au début, au milieu et au centre. Même Dune est, contre toute attente, largement nocturne: débarquement de Paul et de Jessica sur Dune, nuit de l'épreuve de Paul - et surtout nuit des révélations sur son destin.

\*

La nuit centrale de Blue Velvet - cette nuit où aucun crime n'est commis, d'où Jeffrey sort amoché et humilié certes, mais vivant - cette nuit où il ne se passe en fait rien que des émotions et aussi une leçon donnée - ne déroule rien d'autre, elle, que de la durée. La nuit, c'est quand on peut prendre le temps et que la durée permet de faire arriver quelque chose.

Mais aussi la nuit des confidences sur l'oreiller et des paroles échangées dans l'ombre.. Nuits noires et profondes de Sailor et Lula où l'on roule sur une route sans fin avec le \*vide absolu des deux côtés; où l'on tue le temps dans un motel perdu; où des choses effroyables menacent.

Théâtralisation de la nuit, dans la façon de l'amener en éteignant les lumières ou en fermant les rideaux: le coucher à l'hôpital dans Elephant Man, les \*rideaux de Nadine Hurley dans Twin Peaks.

La nuit trou noir négatif du jour: les enchaînements jour/nuit dans Fire walk with me, sont parfois subits comme si l'un était toujours présent dans l'autre.

\*

La nuit est féminine: Dorothy Vallens est essentiellement une femme de la nuit. Même le jour, quand Jeffrey la voit pour la première fois, son palier est plongé dans la pénombre par une panne d'électricité.

Pourquoi la nuit? Peut-être parce que dans son manteau d'obscurité elle efface les contours des objets distincts et reconstitue le \*tout perdu. L'obscurité unit et fusionne ce que la lumière sépare. La nuit ressoude ce que le jour a dessoudé.

Et aussi, qu'elle crée la scène pour le théâtre primitif, le théâtre des sons.

## **6) Des rythmes inconnus à la terre (extrait de TARKOVSKI, éd. Cahiers du Cinéma, 2007) Solaris, c'est notre Terre**

Tarkovski a plusieurs fois déclaré qu'il voyait dans *Solaris* son oeuvre la moins réussie, trop encombrée d'éléments de science-fiction traditionnelle. Tel quel, le film est cependant d'une originalité et d'un mystère envoûtants. Les séquences d'apparition de Harey sont splendides, la scène de son premier suicide suivi d'une résurrection, à la fois terrifiante et érotique, lorsque son corps se convulse<sup>5</sup>. Les coulées électroniques de la musique d'Artémyev s'allient aux mystérieux changements de lumière, de passages du jour à la nuit se produisant selon des rythmes inconnus à la Terre (la planète a deux soleils), et paradoxalement ces cycles bizarres recréent le mystère du cosmos que tout humain ressent au début de sa vie sur notre planète, et dont il refoule par la suite le sentiment. Ce monde inconnu, ces flux incompréhensibles, nous les reconnaissons: c'est la Terre qui nous est donnée à redécouvrir, telle que nous l'avons ressentie avant que, dans

<sup>5</sup> La même scène à la fois impudique et terrifiante se trouve dans *Le Sacrifice* (la crise de nerfs d'Adélaïde)

le meilleur des cas, on ne nous aie expliqué le jour et la nuit, et pourquoi l'obscurité vient, et pourquoi la pluie tombe...

Car le monde terrestre, chez Tarkovski, est un monde toujours renaissant, d'avant que l'homme ne l'ait nommé. Nous l'avons déjà écrit:

*“ Le monde n'a pas de loi. Il n'a pas été dit où le monde s'arrête. Il n'a pas été dit que le jour et la nuit alternent, qu'ils se succèdent dans un ordre réglé. Chaque venue de la nuit elle-même est une humeur, un caprice de la terre, qui est le corps-surface du monde. Il n'y a pas de forces naturelles, tout vient du monde qui pense en profondeur et s'agite en surface. Quand il pleut, ce n'est pas la force-pluie qui tombe mais le monde à qui il pleut, et quand il vente nulle force-vent ne souffle, c'est le monde qui est pris de vent. Les humeurs et les pensées du monde sont dans le volet qui claque, la lumière qui varie, les murs qui vibrent, le rideau qui se plisse, l'eau qui se répand et qui, dissipée en ruisseaux, sillonne la surface de la terre, comme un langage secret<sup>6</sup> .”*

## NOTES SUR DES FILMS

Summertime, vacation time.

AURORE

The Man, The City.

Woman of the City, elle sort quand les autres mangent.

Thème des vacances

vision de la ville à 14'

Les paysans et la lampe à pétrole. La femme de la ville apporte un dérèglement, elle sort la nuit. Rendez-vous.

La lampe à pétrole, les petits îlots de lumière.

56' La grande roue de lumière, le Luna Park.

L'aurore

## LE JOUR SE LÈVE

Onomastique: pas de nom de rue, pas de noms de famille: quatre personnages. La ville, l'usine,

Des séquences “au présent”, avec des dialogues brefs ou rares, dans le temps d'une nuit, et des séquences “au passé” souvent très dialoguées.

---

<sup>6</sup> Michel Chion, *Un art sonore le cinéma*, 2003 (ces lignes sont parues pour la première fois dans les Cahiers du Cinéma en 1986, sous le titre “Le Langage et le monde”)

PRÉSENT: meurtre, événements qui le suivent

PREMIER BLOC-PASSÉ: L'USINE, le lever, la sirène d'usine qui appelle au travail (détail d'époque); première rencontre

François/Françoise, il force la voix pour passer par dessus le bruit)

SOIR: on apprendra un peu plus tard par les dialogues qu'il s'est écoulé trois semaines: dialogue Françoise/François, "seuls au monde"; ils retiennent la voix; le café-concert: Valentin, Clara; Clara lâche Valentin et drague François

DEUXIÈME PRÉSENT, L'ARMOIRE; regarde le journal: mouvements de navires.

DEUXIÈME BLOC PASSÉ: samedi matin? dimanche matin? il part en sifflotant, matin gai.

Chez CLARA: matin, et ils ne font pas l'amour, mais parlent, elle évoque la nuit. Venue VALENTIN.

François et Valentin au café; Valentin, elle est ma fille.

Françoise et François, le jour (ellipse?): La serre. Nature enfermée.

Valentin est mon bienfaiteur.

François et Clara, hôtel: il la quitte, elle se venge (l'objet que Valentin donne aux femmes avec lesquelles il couche

PRÉSENT 3: LES COPAINS; on va envoyer les gaz

PASSÉ 3: Valentin visite François: le drame; bouclage

scène Clara/Françoise; les gaz; il se suicide. Le réveil sonne inutilement.

NOTES SUR DES FILMS.

*La Dolce Vita*, de Fellini, ce sont aussi les ouvriers qui travaillent au sol, ce sont les agriculteurs qui travaillent la nuit et dont on voit les lumières depuis le château, ce sont les domestiques.

Dialectique mythe et vie quotidienne.? c'est-à-dire cycle jour et nuit. qui nous resitue dans notre condition. Il faut rentrer à la maison.

Le film est construit sur le petit matin, qui incarne le retour du cycle de la vie, auquel on pouvait penser avoir échappé. Cinq petits matins, donc cinq nuits blanches:

- quand Marcello et Maddalena quittent l'immeuble de la prostituée chez laquelle ils ont passé la nuit

- quand la Fontaine de Trevi où se sont plongés Marcello et Silvia s'arrête de couler, et qu'ils se rendent compte qu'il fait jour.

- à la fin de la nuit de l'"apparition", lorsqu'un prêtre bénit une personne morte lors de cette nuit agitée (nous voyons que Marcello et Emma sont encore là, ils n'ont donc pas dormi)

- à la fin de la nuit chez les aristocrates, lorsque le cortège quitte la demeure inhabitée, et que le maître de maison croise celui qui va à la messe du petit matin

- à la fin de la dispute entre Marcello et Emma, lorsque celle-ci erre en cueillant des fleurs,

- à la fin du film, bien sûr.

Ce qui est le plus dramatique, c'est que rien ne change.

Le temps ne fait rien mûrir.

Films largement nocturnes: Les nuits de Cabiria, Casanova, La Cité des femmes, La voce della Luna (sujet oblige!)

Films largement diurnes;

La nuit débouche sur cinq aubes.

Tombée du soir: l'apparition.

Inversion de Cabiria, et de l'épisode chez Nazzari: Maddalena vient s'encanailler en faisant l'amour chez une prostituée.