

Empreintes du temps : temps différé, temps direct

François Jost

La narratologie modale a, jusqu'à présent, tenté d'établir des typologies permettant de décrire le texte sous ses aspects narratifs. Ce faisant, elle a privilégié, sans même s'en rendre compte, et la littérature, et la fiction. C'est fort récemment que Genette, prenant conscience de cette restriction, a porté ses efforts vers le récit factuel [Genette, 1991].

Les narratologues du cinéma, de leur côté, ont senti depuis quelques années la nécessité d'autres réajustements : si les concepts de la théorie littéraire sont difficilement importables tels quels dans leur domaine, c'est pour des raisons sémiotiques : l'hétérogénéité langagière du film déplace les questions surgies dans ce champ homogène qu'est le roman. Prenez la "narration simultanée". Genette la définit comme un "récit au présent contemporain de l'action", par opposition à la narration ultérieure, "position classique du récit au passé". Transposée au cinéma, celle-ci change presque mécaniquement : que le narrateur raconte ce qui lui est arrivé, tandis que l'image visualise son récit, et la narration ultérieure se teinte inmanquablement de simultanéité ; la narration simultanée, quant à elle, paraît plus *naturelle*, puisque, en cas de visualisation des propos du narrateur, le dit et le vu sont bien concomitants. Cette combinaison produit-elle pour autant les mêmes effets de réception, quel que soit le média qui l'incarne ? Un commentaire au présent dans un film s'analyse-t-il comme un reportage télévisuel ? Je tenterai de démontrer le contraire en formulant l'hypothèse que le savoir du spectateur sur le dispositif audiovisuel qui lui transmet les images et les sons y est pour quelque chose.

Depuis que Jean-Marie Schaeffer a mis en avant comment un tel mécanisme jouait dans l'interprétation de l'image photographique, plusieurs théoriciens ont avancé une définition de *l'arché cinématographique*¹.

¹[Jost, 1989] ;
[Aumont, 1991] ;
[Odin, 1993]. Le rôle
du dispositif avait
auparavant été mis en
évidence par R. Barthes
qui affirmait dans *La
Chambre claire* : "Les
premières photos qu'un
homme a contemplées
(Niepce devant "La
Table mise", par
exemple) ont dû lui
paraître ressembler
comme deux gouttes
d'eau à des peintures
(toujours la "camera
obscura") ; il savait
cependant qu'il se
trouvait nez à nez avec
un mutant (un Martien
peut ressembler à un
homme) ; sa conscience
posait l'objet rencontré
hors de toute analogie,
comme l'ectoplasme de
"ce qui avait été"
[Barthes, 1980, p. 135].

Avant de poursuivre dans cette direction, dont on peut espérer quelque résultat, j'aimerais faire un détour par le texte qui inspire toutes ces analyses, *L'Image précaire* [Schaeffer, 1987], en me penchant sur la définition des signes visuels qu'on y rencontre. Pour Jean-Marie Schaeffer, il s'agit donc d'opposer aux démarches qui partent de l'image, une réflexion sur le dispositif. Dans la lignée de Peirce, il constate d'abord que la photographie est une "empreinte à distance", contrairement à la gravure, à la frappe de monnaie ou au masque mortuaire, qui sont des empreintes par connexion physique. Il y a "absence de contact entre l'imprégnant et l'empreinte" [Schaeffer, 1987, p. 17]. Il n'est nullement question, pour moi, de remettre en question que "la photographie fonctionne comme photographie à condition que je sache que c'est une photographie". Au contraire. La question est seulement de savoir si, en l'occurrence, on doit attribuer ce caractère d'empreinte à la seule photographie, par opposition au tableau. Que le pictorialisme joue comme argument pour montrer combien est déterminante la connaissance de *l'arché* dans le processus d'interprétation de l'image ne nous met-il pas sur une autre voie ? Si l'on est tenté de considérer une photographie de Demachy comme une peinture, c'est sans doute qu'elle ne ressemble pas à une empreinte à distance, mais c'est surtout parce qu'on y décèle aussi une autre forme d'empreinte, humaine celle-ci, qu'on y perçoit des touches, manifestement produites par "connexion physique", tout comme la gravure ou... la peinture, en général ! Dans ces conditions, est-il légitime d'opposer les tableaux, qui seraient des *icônes* pures, et la photographie, qui serait du côté de *l'indice* en raison de son statut d'empreinte photonique de son référent ?

En ce qui concerne le tableau, le fait qu'Eco prend comme exemple de *sin-signe* Mona Lisa [Eco, 1973, p. 172] et que Schaeffer, pour définir le statut iconique de celui-ci, raisonne sur des images figuratives (les Arnolfini, le monstre du Loch Ness) est assez révélateur ; il est indéniable que la peinture figurative nous renvoie à une représentation et on est fondé à considérer qu'elle est un signe d'essence. Mais peut-on en dire autant du *dripping*, d'un tableau de Seurat ou de... tout autre tableau vu sous l'angle du style. Manière de voir, tout tableau n'est-il pas aussi une manière de *toucher* la toile ou le support ?

Quant à la photographie, même si elle est signe d'un référent qui l'a constituée physiquement, elle est aussi le *geste* d'un homme, pas seulement *l'œil*. Sans doute était-ce moins évident à l'époque de Peirce, où le photographe, pour des raisons idéologiques et techniques, s'effaçait derrière le représenté, mais il n'est nullement obligatoire de se situer dans une tradition déjà ancienne de la pensée sur la photographie qui considère, avec Barthes, que le "référent adhère" à la photographie et que la preuve de l'art photographique, c'est de "s'annuler comme médium, n'être plus un signe, mais la chose même" [Barthes, 1980, p. 97].

L'opposition du tableau, comme signe d'essence, à la photographie, comme signe d'existence, n'a de sens que sous l'angle de la représentation. Il est tout aussi légitime de s'interroger sur la nature sémiotique de ces deux types d'images *en tant que support*. Si l'on regarde une peinture ou un cliché, non pour ce qu'ils donnent à voir mais pour ce qu'ils sont matériellement, de quoi sont-ils signes ? A quel "objet", en termes peirciens, nous renvoient-ils ? Il faut bien admettre que si, du point de vue de la représentation, "les coups de pinceau nous semblent former une image abstraite et perdent toute valeur de représentativité" [Eco, 1973, p. 213], il est difficile de les éliminer pour autant de la classe des signes visuels. Nonobstant, on ne peut les penser tant que l'on restreint leur objet au représenté.

Loin de moi la prétention de proposer, dans le cadre limité de cet article, une classification exhaustive des unités de sens efficaces dans la peinture ou la photographie. Mon souci est plutôt de déterminer jusqu'où on peut accepter une dichotomie sémiotique qui s'appuie sur la représentation, comme tenant-lieu. L'entreprise peut paraître curieuse, puisque, aussi bien, *L'Image précaire* a précisément déplacé, en apparence, la réflexion sur la photographie de la question de l'analogie à celle du dispositif. Il n'en reste pas moins qu'en opérant de la sorte, elle n'a pas été jusqu'à remettre en cause l'idée que l'image se caractériserait d'abord par ce qu'elle représente. Allons plus loin. N'y a-t-il pas une dissymétrie dans la façon dont *L'Image précaire* compare peinture et photographie ? En effet, en plaçant d'emblée la peinture dans les signes d'essence, Jean-Marie Schaeffer considère que l'objet du signe pictural est ce qu'il représente ; alors qu'en caractérisant la photographie comme icône indicielle, il prend en compte à la fois le représenté et la formation du support (par connexion physique).

Et si l'image était d'abord signe de celui qui l'a produite ? Nul doute alors que le tableau appartiendrait à la classe des indices. Si l'icône s'oppose à l'indice comme le mode subjonctif au mode impératif [Peirce, 1978, p. 161], est-ce que le propre du tableau moderne n'est pas de nous diriger vers le peintre ? Certes, *Ceci n'est pas une pipe* nous rappelle que, du point de vue représentatif, la peinture est une icône, mais cet énoncé est aussi une injonction à "regarder là-bas", comme dirait Peirce, si le peintre y est. En ce sens, le tableau comme support est un sin-signe indiciaire rhématique : c'est un objet d'expérience directe qui dirige l'attention sur un objet qui est cause de sa présence, l'artiste. Seule l'image de synthèse est une pure icône.

Parvenu en ce point, on m'objecterait à juste titre que, loin de clarifier la relation des signes visuels à leur objet, les distinctions que je viens d'établir ne font que semer le trouble. Si la peinture est, comme la photographie, une icône indicielle, nous risquons de traiter de la même façon deux images qui, intuitivement, sont de nature bien différente. Pour

ne pas tomber dans un tel travers, qui serait effectivement dommageable, je proposerai donc de faire la distinction entre deux types d'indices visuels : les *indices photoniques*, qui regroupent toutes les images produites par enregistrement, par empreintes à distance, et les *indices somatiques*, qui sont du côté des empreintes par connexion physique, parce qu'ils gardent la trace de celui qui les a produites. Dans cette perspective, le coup de pinceau, la touche, le *repentimento*, etc. renvoient au peintre comme la démarche chaloupée au marin [Peirce, 1978, p. 154] ou "le «eh!» que le cocher crie pour attirer l'attention du piéton qu'il risque d'écraser" [Peirce, 1978, p. 155]. A son bras ou à sa main et non plus seulement à son œil, auquel on s'attache presque exclusivement quand il s'agit de comparer peinture et photographie.

Revenons à notre questionnement initial sur le rôle de la connaissance de *l'arché* dans la réception de la narration simultanée. Si les indices somatiques sont signes d'un temps révolu (celui du geste de la main, coulure, traînées, touches, etc.) —excepté dans le cas de la performances—, les indices photoniques donnent à voir les actions, tantôt comme achevées (la photographie), tantôt comme en train de se faire (cinéma, vidéo). Une telle opposition n'a de sens qu'au plan phénoménologique ; elle permet de décrire comment l'action est représentée, comment elle *apparaît* au spectateur. Il y a donc entre l'image fixe et l'image animée une différence *d'aspect* : la première est perfective, la seconde imperfective. Rien n'autorise cependant à traduire cette connaissance aspectuelle en termes temporels, comme on le fait trop souvent. L'image cinématographique n'est pas plus au présent que la photographie, elle montre seulement le procès sous l'angle de son effectuation.

En tant qu'icônes, toutes les images animées se valent et il n'est pas pertinent d'établir une distinction entre le cinéma et le direct télévisé, par exemple. Néanmoins, si l'on se place du point de vue de la réception, il est impossible de ne pas prendre en compte ce que le spectateur sait de la constitution du *temps*, non de *l'aspect*, cinématographique ou télévisuel. Ce savoir porte non plus sur le "comment" de l'apparition du procès, mais sur ce qui sépare ces médias ontologiquement.

En tant qu'indice photonique, film et direct ne sauraient être identifiés l'un à l'autre : le premier appartient à la classe des empreintes par connexion physique produites dans le passé, le second à celle des empreintes par connexion physique produites dans le présent. Les effets de ce savoir ne sont pas visibles seulement dans les cas où le spectateur regarde le film avec "une visée indicielle" (par exemple, lorsque "nous revoyons *Key Largo* entre autres pour revoir Humphrey Bogart ou Lauren Bacall" [Schaeffer, 1987, p. 65]. Je prétends qu'ils opèrent aussi au niveau de la croyance narrative. Que je sache, d'une part, que l'image filmique et l'image télévisuelle sont toutes deux des empreintes photoniques, d'autre

part qu'elles s'opposent l'une à l'autre comme le passé au présent entraîne, en effet, un nouveau savoir : le temps filmique différé est déjà vu, déjà vécu, et il forme un discours clos et intentionnel ; le temps du direct est à voir, à vivre, et il peut, dans certains cas, se présenter comme une succession de moments inorganisés plus proches de l'aphasie que du discours [Jost, 1993]. Film et direct sont montés et le montage n'est donc pas discriminant pour séparer l'arché cinématographique de l'arché de la télévision : on monte sans difficulté le direct comme du cinéma (cf. les émissions de la série *En direct de...* dans les années 50-60 ou des dramatiques de la même époque) et l'on singe fréquemment le direct dans un film (voir *Husbands and Wives*, de Woody Allen). Quelle que soit la volonté du cinéma de pasticher le présent télévisuel ou celle de la télévision de conformer les événements à une scénarisation, ce savoir sur le temps de la constitution de l'empreinte a des effets sur la croyance spectatorielle.

Voyez *E la nave va*, de Fellini. Celui qui se présente comme un "chroniqueur" ou un "journaliste" s'adresse à nous, les yeux dans les yeux : au milieu de la salle à manger du navire, où les serveurs s'affairent en tous sens, le voici qui commente ce que nous voyons, n'hésitant pas à recourir aux fiches qu'il a préparées : "Le grand-duc est suivi de sa sœur Lerigna et, pourtant, vous avez remarqué, elle marche à côté du premier ministre avec une incroyable assurance...". Ne croit-on pas entendre Léon Zitronne lors de l'enterrement du roi Baudoin, par exemple ?

Ce n'est donc pas pour des raisons structurelles ou narratives que la narration simultanée de *E la nave va* diffère de celle du reportage en direct. Si je m'en tiens à l'immanence, l'une et l'autre situent leur spectateur de la même façon par rapport à ce qu'il voit ; elles sont également imperfectives. Ce qui les oppose réside dans ce seul savoir : le temps filmique est passé et clos ; le temps du direct est ouvert sur le *à-voir* (je dirais volontiers, pour détourner les propos de Lumière, que le cinéma est *sans avenir...*). Certes, comme l'affirme Schaeffer, le montage construit une temporalité iconique, une temporalité qui ne s'identifie pas au temps de l'empreinte, mais celle-ci se combine avec la temporalité indicielle du tournage, sans jamais la faire totalement oublier. En témoigne la fin de *E la nave va*. Le journaliste se met en tenue de bain tout en expliquant qu' "il est presque impossible de reconstituer l'ordre exact des événements", puis il se met à faire des hypothèses sur les causes du naufrage qui *va* survenir. Le film se terminera pourtant par une interrogation du narrateur surgie de son propre présent : "Pour l'instant j'ignore le sort des autres passagers". Ce flottement, c'est le cas de le dire, entre la prescience narrative et l'ignorance de ce qui va advenir résume fort bien le paradoxe de la narration simultanée dans le film : l'iconicité temporelle donnée à voir est toujours sapée par l'indicialité différée de l'image cinématographique.

Inséré dans un temps passé, déjà vu, *pré-vu*, le récit à la première personne, malgré son imperfectivité, n'a pas les effets du direct qu'il pastiche. Que la diffusion de l'empreinte soit différée désigne trop assurément le film comme discours clos, quels que soient les subterfuges de la narration, plus précisément : comme récit, alors que, malgré tous les efforts des commentateurs, ce statut échappe toujours au direct, contrairement à ce qu'on laisse entendre depuis la belle analyse d'Eco sur "le hasard et l'intrigue" [Eco, 1965].

Insistant sur les efforts des commentateurs pour fictionaliser la réalité, on oublie que cette visée est vaine dès qu'il s'agit de retransmettre une durée non programmée. Même si le réalisateur tente de "superposer aux données immédiates le schème d'une organisation possible" [Eco, 1965, p. 163]. Il est, plus souvent qu'à son tour, condamné à l'échec, soit qu'il manque les différents états temporels qui permettraient de former une séquence narrative (un scud traverse le ciel, mais aucune caméra ne filme son impact), soit qu'il vive une temporalité dépourvue d'événements. Pour cette raison, le commentateur du direct ne peut qu'appeler de ses vœux l'instant prégnant qui constituerait les prémisses d'une structure narrative. "Est-ce que la télévision va nous donner l'instant précis de la levée du corps ?", s'interroge Zitrone en quête d'un peu de temporalité, lors de l'enterrement du roi Baudoin. Que dire quand on voit indéfiniment le même plan de "la dernière garde autour du cercueil" ? Comment convertir l'espace représenté en temporalité narrative ? Patrick Poivre d'Arvor faisait montre de la même obsession en cherchant désespérément l'image d'un mort lors de la catastrophe de Furiani, alors que nous ne voyions que l'image d'un stade effondré !

²C'était le cas de Patrick Poivre d'Arvor, lors de la catastrophe déjà évoquée : il ordonnait à ceux qui étaient sur place d'aller voir pour suppléer les lacunes du visible. Cette situation est de plus en plus courante aujourd'hui, où le journaliste, en cabine ou en studio, commente son écran, comme nous dans notre salon.

En dernière instance, ce qui caractérise la voix *over* au présent, c'est qu'elle construit plus que toute autre un narrateur qui est aussi un spectateur. Néanmoins, en raison du savoir de *l'arché* de la télévision, je sais que celui qui commente la réalité baigne dans une temporalité plus vaste que la construction diffusée sur l'écran. S'il le faut, il peut aller chercher ses informations hors du cadre (y compris dans des dépêches qui lui parviennent) ou envoyer des délégués afin de compléter le visible². Aussi son commentaire est-il souvent *centrifuge* et l'image un prétexte à des échappées globalisantes. Le narrateur filmique, lui, est prisonnier d'un espace fini et clos, d'une temporalité achevée, quand bien même elle se déroule devant nous, d'un destin qui, nous le savons, le condamne à terme. Premier spectateur, il nous dirige dans l'image et dans la diégèse par un discours forcément centripète. En donnant l'impression de découvrir du vu, dont nous savons qu'il est *prise* de vue, le je-narrateur perd donc cette ambiguïté qui, selon K. Hamburger, rend parfois difficile d' "établir avec certitude la frontière qui sépare le récit à la première personne de l'autobiographie authentique" [Hamburger, 1985, p. 295]. Car, contrairement à ce qui se passe du côté littéraire, où le temps verbal

désigne le temps dans lequel vit cette première personne, au cinéma, le temps de la narration verbale est altéré par celui de l'empreinte. Énonciation feinte, une phrase comme "Je suis seul ici maintenant bien à l'abri" renvoie aussi bien à un personnage qu'à un écrivain qui se confie à son lecteur. Mettez, en revanche, ce texte dans la bouche d'un personnage filmique, il ne sera un énoncé feint que si la temporalité de son énonciation coïncide avec celle de l'empreinte, ce qui, me semble-t-il, ne se produit que dans deux contextes ; celui de l'improvisation et celui du direct. Dans le premier cas, le passé de la performance coïncide avec le passé de l'objet-film (que l'on pense à *Out one*, de Rivette) ; dans le second, le présent du commentateur subit l'imprévu du présent qui se déroule hors de l'écran. Hormis ces combinaisons de l'aspect et du temps, le narrateur à la première personne au cinéma quitte le domaine de l'énoncé de réalité feint, de la feintise, pour rejoindre la fiction dont il a fait semblant de s'échapper.

Certes, l'image cinématographique et l'image vidéographique se ressemblent, malgré ce qui les sépare techniquement ; certes, la narration simultanée peut être décrite narratologiquement dans les mêmes termes qu'il s'agisse d'un film ou d'un reportage en direct. Et, pourtant, dès que l'on fait entrer en ligne de compte le savoir du spectateur, ce même devient autre... Nous n'avons pas fini de *creuser* un tel paradoxe.

Université de Paris III

Bibliographie

AUMONT (J.)

1991, *L'Image*, Paris, Nathan.

BARTHES (R.)

1980, *La Chambre claire*, Paris, Seuil.

ECO (U.)

1965, *L'Œuvre ouverte*, trad. fr., Paris, Seuil.

1973, *La Structure absente*, trad. Fr., Paris, Mercure de France.

GENETTE (G.),

1991, "Récit fictionnel, récit factuel", *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

HAMBURGER (K.)

1985, *Logique des genres littéraires*, trad. fr., Paris, Seuil.

JOST (F.)

1989, "Documentary : narratological approaches", *Image, Reality, Spectator*, Leuven, Acco.

1993, *Un Monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck.

ODIN (R.)

1993, "Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique", *Communication*, vol.13, n°2, Québec (Université Laval).

PEIRCE (C. S.)

1978, *Ecrits sur le signe*, trad. fr., Paris, Seuil.

SCHAEFFER (J.-M.)

1987, *L'Image précaire*, Paris, Seuil.