



La question du temps est au coeur de notre métier : le temps du plan, le temps du récit, le temps du regard...

Nous avons donc demandé à Marie-José Mondzain, directrice de recherche au CNRS, de nous apporter son éclairage de philosophe sur ce questionnement fondamental.

Le texte qui suit est issu de la conférence qu'elle a donnée le 21 mai 2008 pour Les Monteurs Associés, salle Jean Renoir à la Fémis.

**Anita Perez**

*co-présidente de LMA (Les Monteurs Associés)*

**Marie-José Mondzain:**

Bonjour. Anita m'a demandé de réfléchir à la question du temps. La question du temps, comme vous le savez aussi bien que moi, traverse toute l'histoire de la pensée. Mais m'interrogeant et travaillant sur les images depuis tant d'années, j'ai été amenée à considérer que la question de l'image n'était pas simplement une question visuelle donc spatiale mais sans doute dans son histoire la plus incisive et la plus critique, la plus déterminante pour nous, une affaire de temps. Donc la question du temps se situe à cette jonction de la pensée philosophique, de l'interrogation philosophique et de la pratique du cinéma, de la pratique de la production des images et plus particulièrement de celles du cinéma. Pourquoi particulièrement celles du cinéma ? C'est que le cinéma produit des images qui bougent, qui sont mobiles donc qui se déploient dans une temporalité. Donc la question y paraît toute naturelle. Mais si je m'en tenais à cela, on pourrait croire que l'intérêt de la philosophie pour le cinéma ne reposerait que sur la mobilité des images.

Or, je crois qu'il faut partir d'un tout autre endroit qui est celui que nous partageons, c'est notre temps. Qu'en est-il de notre temps aujourd'hui et quel rapport y a-t-il entre le montage et la pensée ? Si j'ai été — comme j'ai été amenée à le redire plusieurs fois en d'autres circonstances — si j'ai été amenée à me mobiliser très vivement sur cette question du temps, je crois (outre le questionnement philosophique et l'évidence pour moi, dans le rapport du visible à l'invisible qu'il en allait des articulations du temps, des temporalités,) c'est qu'il y a quatre ans maintenant, lors de la crise dite des intermittents — que j'écrivais pour moi même, dans mes petits cahiers, « intermi-temps » — j'ai pris conscience du fait que étions dans une situation politique où les atteintes étaient portées à ce que la phénoménologie appelle la conscience intime du temps, le rapport de la temporalité au processus de subjectivation. L'insertion du sujet dans sa parole et dans sa relation à l'autre est devenue le site d'une immense souffrance. Cette souffrance est stratégiquement organisée par un certain nombre d'industries vulnérantes, agressives, dont les finalités commerciales, financières, mettent en place des dispositifs de production visuelle et de diffusion dont l'effet singulier et ravageant, concerne le rapport de chacun de nous au temps.

Dès lors cette crise des intermittents devenait faisait symptôme, devenait l'index qui désignait les atteintes portées contre l'ennemi privilégié de ce système, à savoir les artistes, les créateurs et les professions auxiliaires. Les mesures prises contre eux manifestaient une disqualification de la temporalité de l'invisible, une disqualification du travail, pour une hyper qualification de la visibilité, de la quantification du visible

indexée sur la durée spectaculaire. Par conséquent le temps de l'image se trouve réduit massivement au temps de sa vision, de sa diffusion, de la quantification de sa diffusion, de sa commercialisation et donc ne devait plus rien au temps de la création, au temps de la réception, au temps de la recherche, à toutes les temporalités qui n'apparaissent pas sur la scène spectaculaire de l'évaluation économique. Le temps se trouvait tout d'un coup suffisamment disqualifié pour justifier des mesures mettant en danger la survie même de ceux qui faisaient des images. Le temps est devenu l'objet central de l'investissement du capitalisme néolibéral.

Le scandale et l'injustice, je dirais politique et social de cette situation, je ne vous en fais pas le détail, vous êtes les premiers à le connaître encore mieux que moi, fut pour moi une ressource de réflexion tout à fait importante, à savoir que nous étions dans un monde où les atteintes portées au temps, les injures portées à l'expérience du temps, de la patience, du travail, de l'invisibilité, étaient les modes sur lesquels s'installait sauvagement une commercialisation absolue de l'exhibition, du spectacle et du tout montrer et du payer tout ce qu'on voit. Il s'agit de disqualifier tout ce qu'on ne voit pas.

Le rapport de la temporalité à l'invisible est ainsi anéanti.

Je voudrais évoquer les modalités selon lesquelles fonctionnent les industries elles-mêmes. Il s'agit du mode de production des images dans ces industries audiovisuelles, dont la télévision est l'appareil de programmation le plus porteur et le grand diffuseur généralisé, au point de devenir même une des conditions d'existence du cinéma. L'autre instance qui n'était pas au départ nécessairement aliénée ou dépendante et qui concourt à cet appareil, j'entends appareil pas seulement la machine, c'est l'appareil institutionnel, qui abandonne le champ du service public au profit de l'établissement économique et financier que représente cette industrie télévisuelle. Comment fonctionne-t-elle dans sa forme même qui s'impose à titre de formatage ?

J'ai pris le temps de regarder suffisamment la télévision aussi bien dans les informations que les serials, que les divertissements, les jeux, les sitcoms, etc., et comme vous tous j'ai été frappée par l'exponentielle accélération des images, le rythme violent de la diffusion, les syncopes : à la place de la composition pensée qu'on nomme le montage, on assiste à un collage, une mosaïque vertigineuse et stressante d'images qui n'accorde au spectateur aucun répit, ne permet aucun temps de parole ou de pensée. C'est une instrumentalisation balistique de l'image, une sorte de bombardement : je choisis ce mot parce qu'il est guerrier et qu'il s'agit d'une guerre livrée au regard et à la pensée. On parle de flux, ce qui pourrait faire penser à une sorte de fluidité et nous faire croire que tel un fleuve, ou telle la rivière, quelque chose coule et qui nous laisse flotter agréablement, pas du tout ! le fameux flux dévale sans interruption au rythme des

cataractes et des inondations. Le corps du spectateur est soumis à une apnée visuelle. Je tiens à ce mot d'apnée visuelle, pour désigner ce qui, dans les souffrances infligées par le rythme et les accélérations temporels, touche au souffle et donc non seulement à la respiration, mais ce qui est la condition humaine de la parole. Je parle de souffrance du sujet parlant qui pourtant peut parfaitement éprouver de la jouissance dans cette expropriation de soi. C'est le paradoxe de la drogue qui fait jouir celui qu'elle tue. J'entends donc par souffrance ce qui met la vie en danger, en considérant que la vie pour un humain est inséparable de la parole, du désir et du sens.

C'est que le sujet se constitue lui-même dans son rapport à l'image, à son image et à celle du monde qu'il ne voit pas bien à sa naissance mais dont il éprouve aussitôt la présence sensorielle et qu'il va apprendre à voir pour arriver un jour à se voir et à accéder ainsi à sa parole. De quelle façon, ce qui se constitue du sujet de la pensée et du sujet de la parole provient de la construction de sa propre image, se construit sur ce qui lui permet dans l'usage qu'il fait de ses yeux d'éprouver la rencontre qu'il fait d'un autre regard ? C'est cette expérience de l'autre, de l'altérité qui prend naissance dans l'exercice du regard et qui va le conduire de séparation en séparation comme on franchit des épreuves successives. Car nous sommes séparés de notre image, mon image n'est pas moi, même si je peux me reconnaître et dire c'est moi. L'image est à la fois ce qui permet au sujet de s'identifier dans la rencontre qu'il fait de sa propre image, mais de le faire dans l'expérience d'une séparation d'avec lui-même, d'un clivage. Le regard sépare et rejoint. Sous ce registre, l'image est un opérateur d'identité, dans une opération de séparation qui fait de cette identité une expérience d'altérité non seulement entre moi et l'autre, mais c'est à l'intérieur de moi-même que l'image me met à l'épreuve de mon propre dehors.

Pourquoi est-ce que je rappelle ces fondements de la réflexion sur l'image ? C'est sur le chemin, sur l'itinéraire et la progression de ces opérations de séparation que le sujet accède à la parole, accède à la production des signes, c'est-à-dire s'entretient avec les regards qu'il croise. Il s'agit de ce qui s'entretient entre les sujets de la parole et du regard. S'entretenir c'est non seulement parler mais c'est désigner ce qui soutient la relation entre les sujets comme un lien « entre eux », hors d'eux. Donc cet entretien du sujet qui est suspendu à la construction de son regard et à la mise en œuvre de sa parole, qui va lui permettre de s'entretenir avec le monde et d'entretenir avec le monde une relation qui est à la fois sensorielle et langagière. Voilà ce qui dans l'histoire des séparations que nous n'en finirons pas d'opérer tout au long de notre vie, ce qu'on pourrait appeler processus de subjectivation. La construction du site du sujet, celle de son regard sur le monde, permet en même temps de définir la nature des liens ; ce qui sépare permet de construire le lien.

Si je reviens, rapidement, sur les procédures audiovisuelles d'accélération et d'apnée visuelle qui caractérisent la violence, la brutalité barbare d'un certain nombre d'industries qui nous privent justement du temps et de la parole, c'est parce qu'elles travaillent, elles mettent en œuvre des dispositifs de non-séparation. L'accélération dans la brutalité, ce que j'appelle l'apnée visuelle, est un opérateur fusionnel inexorable. C'est-à-dire que le sujet qui regarde au rythme où il doit regarder est absorbé, comme on dit fasciné, dans un état de manducation, d'absorption que j'appelle même eucharistique, c'est-à-dire de communion, de communion avec ce qu'il voit, et où, précisément l'offre qui lui est faite, comme dans la communion eucharistique, c'est de devenir lui-même de la même substance que ce qu'il mange. Anéanti, devenant lui-même chose vue et vision, de même nature que ce qu'il voit, il n'est plus séparé de ce qu'il voit consubstantiellement. Les industries voudraient un spectateur entrant en irréalité, se déréalisant, et perdant totalement les possibilités de construire dans la séparation quelque chose qui préserve d'abord la dignité et la liberté de sa subjectivité désirante et parlante. L'abolition fantasmatique du temps donne le sentiment que l'image est un opérateur de l'immédiateté. La stratégie rhétorique consiste à appeler médias ce qui abolit toute médiation.

Et que ce qu'on appelle la « médiatisation » est, dans la plupart des cas, un phénomène d'offre d'identification, de fusion, et de désingularisation, de désindividuation du spectateur qui projette d'abolir toute possibilité de déploiement dans le temps, toute patience, celle de la parole, celle de la pensée. On lui *prend* son temps, on ne lui *donne* pas du temps ;et ce temps qui est pris est confisqué, ne lui sera pas rendu sauf s'il a les moyens d'acheter du temps programmé. Telle est la loi du commerce et des industries audiovisuelles qui vendent des images à la consommation et commercialisent notre relation au temps. Tout ceci est lié à la mercantilisation des industries audiovisuelles et des objets du marché audiovisuel avec l'effondrement du service public...

Quand Guy Debord disait que le monde du spectacle était une guerre de l'opium permanente, montrant à la fois, par le mot « guerre » qu'il y avait agression, par le mot « opium » qu'il y avait endormissement, ensevelissement de la liberté et sommeil de la pensée et de la parole, et « permanente » désignant évidemment ce caractère continu qui fait que cette guerre paradoxale faite dans le sommeil de la pensée, est en même temps ininterrompue.

C'est dans cette courte évocation d'un grand désastre, qu'il nous faut convoquer les conditions de possibilités pour un sujet de construire une résistance, de se réapproprier sa liberté, de reconstituer sa dignité, de pratiquer la séparation, de retrouver le souffle dans lequel une parole et une pensée peuvent se déployer dans la patience et dans la

décélération, dans la lenteur et dans la dilatation temporelle qui est nécessaire, sans lesquelles il n'y a plus de possibilité de temps. Le travail du cinématographe comme le nommait Bresson, consiste justement à préserver la puissance du spectateur et sa libre activité.

La question du montage vient se présenter dans le paysage de ce désastre-là, se poser d'une façon je dirais fondamentale. Le montage est familier aux philosophes et tout système philosophique n'est jamais que la construction, le montage d'un certain nombre de déterminations et de concepts que l'on met en place selon une composition à la fois hypothétique et cohérente. Qu'est-ce que c'est qu'un système philosophique sinon la production d'un enchaînement apaisant de termes et d'instances qui voudraient rendre compte d'un ordre du monde, sans pour autant se priver de la fécondité et des promesses de son désordre.

La pensée n'est que montage. Dans la mesure où la pensée est montage, évidemment elle renvoie du côté de la philosophie à des catégories que les philosophes nomment la causalité, par exemple, c'est ce qui dans le temps permet de lier, d'articuler la chaîne des causes et de leurs suites. On produit une explication du monde, une explicitation du discours sur le monde, un récit du monde, ou bien l'on se contente d'établir une méthode. Cela fait partie du montage c'est-à-dire d'un art de l'ajustement des mots face au désajustement du monde et aussi un art du désajustement des mots intolérants au trop d'ajustement des choses.

Une deuxième façon qu'a la philosophie de penser le montage, c'est de penser le régime de la discontinuité. D'un côté vous avez la causalité, la continuité, la systématisation, dans ce qu'on appelle une représentation du monde, et la philosophie a toujours été travaillée par la question du chaos, du désordre, de la discontinuité, du scandale, dans la réflexion morale, disons le mal, ou la souffrance, qu'importe ; en tous les cas, la philosophie est affrontée du côté du réel à ce qui met à mal le désir d'organisation apaisée ou apaisante de la représentation du monde. Donc un montage philosophique est lui-même habité, sans arrêt, fissuré. S'il n'est pas fissuré, il n'est plus philosophique à proprement parler, il devient dogmatique c'est-à-dire objet d'adhésion. Quand il devient nouage sans jeu, ce qu'on appelle un système, il promet un ensemble clos, fermé sur lui-même, qui ne se laisse entamer par aucun désordre, qui absorbe la totalité et répond de sa solidité. Le montage hégélien permet ainsi d'absorber le désordre qui va être dialectisé, ce qui va permettre de boucler le discours dans une vaste vision de l'histoire tout entière.

Mais les choses ne vont pas si bien que ça. La philosophie est travaillée de part en part par les séismes du désordre. Il n'y a de grandes philosophies, y compris d'ailleurs

celle de Hegel, que dans le montage d'un système anti-sismique tout à fait repérable ou dans la possibilité maintenue du séisme. La philosophie opère en juxtaposant, en rapprochant, en créant des proximités, des contiguités, des liens fragiles mais jamais des continuités. La pensée ne peut que bricoler, trafiquer, négocier, entre le désir souverain de produire une continuité apaisante et le désir ininterrompu de laisser la liberté dire son mot, de laisser le désir pointer son nez, de laisser la guerre le chaos et le désordre, donner quelque chance à l'imprévisible, à l'avenir et donc à la création. C'est la raison pour laquelle la philosophie quand elle s'intéresse à l'art est à la fois dans l'embarras et la réjouissance. Dans l'embarras parce qu'elle a du mal à clore son discours apaisant lorsqu'elle a à faire aux objets de la création, et en même temps dans la réjouissance lorsqu'elle se trouve en présence des raisons sismiques de ses propres déséquilibres.

Donc le montage philosophique n'est pas le moindre moyen ou le moindre des chemins pour aller vers le montage cinématographique.

C'est-à-dire pour voir, comment de plus près, se forment, se composent les conditions de possibilités d'une résistance au fameux paysage de désastre que je décrivais hâtivement d'ouverture.

Comment monter, qu'est-ce que c'est que le montage ? Il est nécessairement une façon de traiter les images au moyen d'un dispositif technique, avec des appareils qui lui sont propres. Le cinéma aurait pu se satisfaire en n'étant qu'une technique d'enregistrement mécanique de la réalité perçue. On pourrait imaginer une histoire du cinéma qui ne serait qu'un plan séquence infini sur tout ce qui passe dans le champ. Or il en va dès le début tout autrement. Filmer c'est cadrer, c'est choisir, c'est couper et relier. C'est de la couture entre des éléments hétérogènes. La première proximité des éléments hétérogènes dans le cinéma c'est la succession des images qui dans une seconde donne la perception de la continuité. C'est-à-dire que, au fond, la perception du mouvement est soutenue déjà par l'hétérogène, par le discontinu. C'est dans cette texture discontinue que le travail du montage va placer ses gestes.

On peut commencer par poser la question des modes de résistance du montage, avant de parler du métier de monteur. Il s'agit des modes de résistance du montage au phénomène de la brutalité commerciale des flux dont je vous parlais au début, par la prise de conscience de ce qui dans le montage concerne non pas la continuité signifiante du film mais la temporalité perceptive du corps à qui il s'adresse. Autrement dit je voudrais faire entendre ceci : l'objet du montage est sans doute le film, mais le sujet du montage c'est le spectateur.

À partir du moment où l'on monte, où l'on montre, et où l'on monte ce que l'on va montrer, on prend en charge, non pas nécessairement un cahier des charges qui impose



des rythmes de diffusions programmés, mais on peut prendre en charge un rythme de réception, un tempo respiratoire, une patience. Autrement dit la question du temps dans le montage consiste à prendre le temps de montrer pour donner le temps de voir, c'est donner du temps. Quelle place est donnée au spectateur en tant qu'il est celui qui en dernière instance est d'une autre façon le monteur du film. Le montage met en place les conditions de possibilités pour le spectateur de devenir l'opérateur qui va monter le sens du film. La gestion des proximités, des rapprochements, des séparations devrait être telle que le spectateur sera en mesure de construire sa mémoire du film et la liberté de cette mémoire. Le montage peut donc mettre en œuvre des multiplicités de rythmes, de tempos. Il peut mettre le spectateur à l'épreuve d'une extrême lenteur et à d'autres moments à des ellipses, des syncopes qui conduisent le regard à composer et à se réapproprier les temporalités d'une narration suivie ou d'une narration discontinue. Et cela d'autant plus que le cinéma aujourd'hui résiste aux flux narratifs des industries audiovisuelles en brisant les conventions de la continuité narrative. Le film se déroule dans une durée réelle qui n'est pas astreinte au respect de cette durée elle-même. La discontinuité d'un rythme, d'un tempo, musical, est une convocation de la pensée du spectateur. Le montage est une activité de composition au sens musical, qui va donner la mesure, la tonalité de la frappe qui organisera les possibilités d'une réception ouverte. Pour que le spectateur soit dans une écoute active de ce tempo, il faut que le montage se maintienne dans une juste et subtile indétermination. Il ne faut pas que le tout du sens soit joué. Autrement dit, le montage est une opération de mise en activité du regard auquel on s'adresse. Il s'agit de mettre en activité un regard qui reste mobile, non assigné à résidence et disposant de sa pleine capacité de penser, de juger. Le métier de monteur se trouve donc dans la situation d'une profession politique puisqu'il s'agit bien de proposer au spectateur les conditions de son émancipation, de lui permettre d'en disposer librement.

J'avais imaginé, je vous le propose, c'est que nous voyons deux extraits, deux cas, de ce travail dans le montage d'un film, de ce travail de la décélération.

Un premier chez Chantal Ackerman, dans *Jeanne Dielman*, qui n'est pas le fameux épiluchage des pommes de terre, mais qui est le bain de Delphine Seyrig, où la caméra met le spectateur à l'épreuve de la temporalité réelle ; nous sommes dans le bain, dans une longue séance de toilette en temps réel. On sait à quel point les images de bain et de toilette font parties des clips publicitaires qui vendent tous les cosmétiques. La nudité et les produits à vendre font partie d'une rhétorique commerciale où les femmes ne sont qu'arguments de désir d'objets. La trivialité quotidienne est là : une baignoire, un corps de femme, un robinet et une savonnette. Loin d'évoquer rapidement la

situation la caméra nous tient, nous retient. Nous sommes tenus de tenir, de nous maintenir dans la pudeur présente de cette toilette, qui lentement nous fait rejoindre la temporalité des tableaux de Bonnard où il s'agit également de toucher à quelque chose d'énigmatique dans le rapport d'une main de femme à son corps, de ce qu'on voit de ce corps et de ce qu'on en voit pas, de ce qui se joue dans ces gestes et tout d'un coup la toilette devient une sorte d'exploration métaphysique de l'invisible, On voit sans voir, et puis on la verra nettoyer la baignoire, geste aussi d'une extrême banalité, et nous sommes toujours là... Tout le film est construit sur cette confrontation du regard du spectateur non pas à une dilatation artificielle du temps, mais à ce qu'est le temps du corps des femmes, le temps du désir, le temps de leur asservissement, le temps de leur perte de conscience ; temps du geste précis, parfait et asphyxié. Quelque chose là se fait voir qui est d'une très grande violence, car ce film est violent et le temps de cette séquence est celui où Jeanne se prépare. Cette toilette a la lenteur d'une fomentation. C'est la préméditation muette et impensée d'un crime. La mémoire de la toilette nous met dans la situation d'arriver trop tard. La séquence prend en charge, ce qui peut faire de toute une vie la nécessaire préméditation d'un crime. On a assisté à une scène étrange, celle d'un roman policier qui prépare le crime de la vraie victime.

Le deuxième extrait est différent, il est dans le film de Chris Marker ***Le tombeau d'Alexandre*** et c'est l'analyse que fait Marker de la descente des escaliers d'Odessa, dans ***Le cuirassé Potemkine***. Et là alors, au contraire, l'analyse que fait Chris Marker nous conduit à reconnaître dans cette scène, non pas une lente observation d'un temps réel, mais une dilatation tout à fait artificielle. Ackerman joue dans la fiction avec la dimension documentaire proposé au regard politique sur les femmes. Au contraire, là on est dans la fiction construite. Chris Marker nous fait remarquer que par l'effet du montage, on va mettre un temps fou à descendre l'escalier d'Odessa, mais sans s'en apercevoir. C'est une dilatation absolument exceptionnelle du temps qui va donner au spectateur, au contraire, un sentiment de débâcle et d'agitation dans une course folle et affolée vers la mort. Eisenstein est beaucoup plus directif dans le montage : il donne du temps supplémentaire au spectateur pour rendre sa démonstration émotionnellement plus intense.

Je voulais montrer ces deux exemples, que je trouve très explicites quant à cette réappropriation du temps par le spectateur, mais qui ne va pas sans décision de la part de celui qui monte, et qui fait vraiment un geste d'éditeur. En effet votre métier s'appelle « editor » en anglais, qui veut dire en même temps « éditer », c'est-à-dire que l'anglais désigne bien le montage comme geste qui fait sortir l'objet pour l'adresser

au public. Éditer c'est donner sa dimension d'adresse à un objet qui d'abord relève de l'imagination intime, de la création, de la fiction ou du désir expressif, et qui là par l'effet du montage, prend en charge la destination, vers un dehors.

Chez Ackerman, parce qu'elle dure longtemps, la scène va se stabiliser s'imprimer, se déposer, avoir son temps de sédimentation dans la mémoire corporelle du spectateur, et quand arriveront les dernières images, l'issue sauvagement criminelle du film, je dirais que toutes ces images auront eu le temps de composer, justement le rapport de causalité. Le montage est traitement de la causalité. Quand Jeanne va prendre les ciseaux et qu'elle va tuer l'amant, il n'y a là rien d'une surprise, comme dans un thriller qui veut surprendre et commotionner. Au contraire c'est cette lente préparation du regard à comprendre un monde, à comprendre toute une existence qui produit la causalité. Or cette causalité se noue très lentement, non pas dans un flux, mais dans une façon de tirer, de couper puis de retirer. C'est ce que j'appelle le travail musical, de donner son tempo, à la mémoire du film pendant qu'on voit le film. Et cela est capital. Le monteur, le montage est en charge de la mémoire du film pendant le film. Et beaucoup de films, beaucoup d'objets cinématographiques qui nous sont imposés et bombardés, travaillent au contraire avec notre incapacité de mémoriser ce qui s'est passé, de retenir, d'expliquer ; les choses sont jaillissantes et inexplicables et trouvent leurs causes dans l'enchaînement explicite des événements racontés. Les termes de série et de serial désignent bien cette causalité industrielle des meurtres industrialisés.

J'ai vraiment compris qu'il fallait que nous soyons dans un monde de l'inexplicable quand la télévision a traité l'événement du 11 septembre. La façon dont il fallait que ça s'inscrive dans nos mémoires sous le régime de l'impensable, de l'inexplicable, de l'inalysable, a été ce bombardement en flux d'images dont le son était coupé, et qui mettaient le citoyen et le spectateur face à quelque chose qui était sans explication, sans passé, qui était le scandale à l'état pur, et qui était quelque chose qui était sans cause mais qui devrait désormais générer la pire et inévitable des conséquences : il fallait faire la guerre. Il fallait que l'événement, dans sa violence, devienne la cause sans explication des décisions qu'on allait prendre : la guerre en Irak. Cette stratégie de l'image consiste à faire d'un scandale sans cause la cause de ce que le pouvoir veut légitimer après coup. C'est une violence faite à la mémoire et à la pensée. Qu'est-ce que c'est que la mémoire. C'est le temps exigé par l'accueil, le recueil, le dépôt et le traitement par la pensée de ce qui arrive et qui va peu à peu trouver sa composition. Pour que je puisse composer, il faut que les images arrivent et se déposent et me

permettent de composer. Donc il ne s'agit pas de refuser la discontinuité, au contraire, il faut que ce qui nous arrive arrive à un rythme où, à la fois quelque chose est donné à la pensée mais sans que la causalité ou l'absence de causalité soit la propriété de celui qui fait l'image, mais qu'elle soit offerte. Le temps que l'on prend à donner des images c'est du temps que l'on donne à la pensée de celui qui les reçoit. C'est l'offre du temps. Le travail du monteur c'est non seulement de prendre le temps, mais c'est de prendre le temps d'en donner. Et d'en donner à qui ? À celui à qui l'on s'adresse. Donc ce cadeau du temps, cette temporalité offerte qui est d'ailleurs, qu'on ne peut s'entretenir avec l'autre qu'à condition de lui donner du temps, de laisser le temps passer, et de cesser dans l'entretien qu'on a avec l'autre d'imaginer que l'on perd son temps, ou que le temps est perdu. Il s'agit de cesser de croire que le don de temps est une perte d'argent, ou que la perte de temps est une perte en efficacité immédiate, ce qui revient au même dans les industries audiovisuelles.

Donc « perdre » du temps c'est donner du temps. Car une sorte de potlatch, si je me permets d'évoquer la façon dont la perte et le don sont liés, dans l'excès. Comme dans l'essai de Marcel Mauss, le don et le contre-don repose sur la surabondance du retour et la circulation infinie de l'accueil et du don. Ainsi le montage est une offre de surabondance et de confiance, de promesses faites à celui à qui l'on s'adresse.

Je voudrais dans un deuxième temps vous parler du monteur, du métier de monteur. Je l'évoquais tout à l'heure, au titre de philosophe, mais pourquoi je parle du métier de monteur ? parce qu'aujourd'hui il est vrai que l'ensemble des appareils qui sont offerts à ceux qui montent des films permet deux choses. Soit de se passer des monteurs parce qu'il y a des machines qui font très bien ça à leur place, soit de se passer du monteur parce que l'on a le logiciel et qu'on a la machine, et que donc si vous voulez il y a deux menaces, sur la situation de médiateur du monteur entre le réalisateur et le spectateur, deux menaces qui pèsent, c'est la substitution totale, la mécanisation absolue du montage avec des programmes de tempos mécanisés, qui font qu'il n'y a plus aucun, plus aucune construction du regard mais simplement le passage d'un cahier des charges à des programmes pré formatés, qui permettent à partir d'une banque de données de fabriquer un récit puis un autre récit. On dispose d'une banque de récits et entre plusieurs récits, en fonction du cahier des charges, on choisit le montage le plus efficace à telle heure pour tel public, c'est ainsi que se fait la production d'un objet de consommation qui n'a pas besoin du tout de ce médiateur du temps, qui fait une offre au spectateur, On a simplement besoin d'un ensemble d'appareils qui s'occupent de produire l'objet le plus efficace, lui-même dans un temps record. Parce que le monteur a besoin de temps, il fait partie des

intermittents, il fait partie de ceux qu'on ne voit pas et que l'on voudrait ne plus avoir à payer.

Et la deuxième menace qui pèse sur le monteur, qui est plus compliquée à gérer, c'est le fait que les réalisateurs peuvent techniquement assurer la totalité des opérations de réalisations, de montage et de postproduction. Le réalisateur peut maintenant occuper toutes les places.

Donc double menace : on n'a pas besoin de quelqu'un quand il y a une machine et l'on n'a plus besoin de quelqu'un quand on peut tout faire soi-même.

Et c'est là que je trouve qu'il est très important de résister à cela au nom de la pluralité des voix et de la séparation des opérations. Le film n'est pas une opération solipsiste. Tout cinéaste qui monte est obligé de s'imposer une sorte de situation schizophrénique qui consiste à être à la fois celui qui fait, qui compose, puis qui décompose, et qui recompose, et donc qui est dans la situation de nouer le tout, l'ordonnance et la cohérence du dispositif puis ensuite d'en dénouer le trop noué. Il est producteur et spectateur pratiquant à lui seul le sismique et l'antisismique. Les résultats sont parfois admirables. Mais je pense qu'il est important de réfléchir plutôt à la défense de la situation du monteur de façon générale sans faire de cas singulier la règle désormais inexorable. Défendre le montage c'est aussi défendre le monteur. C'est-à-dire qu'il s'agit de défendre le caractère constituant pour le spectateur du fait que le film où il y a montage et monteur et non pas seulement machine et réalisateur, homme-orchestre, reste fidèle à cette hétérogénéité des gestes qui viennent de subjectivités séparées et permettent de travailler ce que j'appelle la dimension sismique et séparatrice y compris jusqu'au conflit.

La dimension conflictuelle entre le réalisateur et le monteur est un élément constituant dans la création cinématographique. Il n'y a pas que complicité, il n'y a pas que continuité, réalisation, je pense que le réalisateur est d'autant plus satisfait de son monteur que celui-ci a précisément été en mesure de couper, d'enlever, de défaire, de décomposer, de produire de la discontinuité, là où lui forcément commence tout d'abord, comme tout romancier, comme tout créateur, par être le complice de son objet fantasmé comme totalité. Les opérations hétérogènes et la multiplicité des opérateurs est une façon, précisément, de rompre la nature totalitaire des opérations cinématographiques, de défaire ce trop bel ajustement des opérations.

Je voudrais revenir sur cette notion de désajustement. Le monteur est celui qui va ajuster les parties hétérogènes tout en respectant la fécondité du désajustement. Non pas pour qu'on ne les sente pas, mais au contraire pour que dans le caractère imperceptible des désajustements, quelque chose du regard spectateur puisse trouver

la place de sa propre turbulence, de ses interrogations et de ses incertitudes. Il est difficile de pratiquer soi-même les opérations de désajustement. Alors évidemment les astuces peuvent être nombreuses pour le solipsiste, pour celui que j'appelle le réalisateur solipsiste qui est à tous les postes : il se fait praticien de l'hétérogène. Il peut partir du hasard d'une disparate et se faire le réajusteur d'une continuité. Mais il aura toujours du mal à se déloger de la place de l'auteur. C'est ce qui fait la richesse du métier de monteur : ne pas prendre la place de l'auteur. Cette modestie inhérente est le garant de la place de la pensée dans le montage du film. Tout geste de pensée expulse le sujet du pouvoir de sa place dominante. Le pouvoir du monteur est constitutif de l'autorité de l'auteur qui n'a plus « pleins pouvoirs ».

Le montage est une opération de la pensée, je l'ai lié à la philosophie, le monteur est un poste de la pensée du cinéma. Et ce poste de la pensée, il est le poste de la séparation, de l'hétérogène et du désajustement. Et que je pense qu'il serait bon que les réalisateurs qui montent, puisque maintenant ils peuvent tous monter, puissent entendre que quelque chose de leur objet fini doit être mis à l'épreuve du regard d'un monteur en tant que professionnel du désajustement, en tant qu'il peut introduire en toute complicité la dimension du conflit.

Je crois que si rien ne travaille le film conflictuellement dans sa fabrication même on va rejoindre la télé.

Dans cette voie-là il y a deux choses que nous avons pensé vous montrer, l'une qui est un petit film de 14 minutes, qui a été fait par un étudiant de la Fémis en fin d'études et qui est un film d'animation. Grégoire Sivan dans *On enlève bien les claps*, a fait une mise en scène un peu burlesque qui illustre par une dramatisation animée la crise du monteur. Donc je vous propose de voir ça et je finirai ensuite par deux propositions, l'une qui est de voir un très court extrait de *Sans soleil* où Chris Marker analyse les effets du montage dans *Vertigo* de Hitchcock. J'ai apporté pour finir un objet qui est extérieur à votre pratique, parce qu'il n'est pas cinématographique, c'est une vidéo d'artiste, de l'artiste Nam June Paik sur une rencontre entre la danse de Merce Cunningham et l'œuvre de Marcel Duchamp. Elle s'appelle *Merce and Marcel* et résume assez bien toutes les interrogations du temps sous le signe de la danse et de la chorégraphie. Parce que je salue un peu votre métier comme celui de chorégraphe. Des gens qui font danser les images et essayent malgré tout de les faire circuler en donnant du sens.

### Marie-José Mondzain :

Je pense que vous avez eu du plaisir à voir le film de Grégoire Sivan qui est un très joli exercice sur tout ce dont on a parlé depuis le début, c'est-à-dire sur la question de l'accélération et la disparition du montage, sur la violence des montages. Comme ce film est un film d'animation, sa dimension manuelle est d'autant plus présente qu'il ne s'agit pas que du montage mais aussi du modelage de la matière filmique elle-même. Chris Marker a monté un film critique, un regard critique, sur le montage de Hitchcock. C'est-à-dire qu'il démonte Hitchcock, il remonte Hitchcock, et il fait voir, c'est un montage qui devient leçon de montage sur un montage. Son regard de spectateur est un regard de monteur. Dans *La Jetée*, il y a ce moment où face au séquoia du Jardin des Plantes il se cite lui-même comme cinéaste ayant fait appel à sa mémoire de *Vertigo* pour utiliser le séquoia du Jardin des Plantes dans *La Jetée*. On sent très bien dans ce montage au carré, dans cette mise en abîme de montage de montage de montage, ce que je voulais vous dire ou vous transmettre : c'est le fait que le monteur au final c'est le spectateur. Chris Marker fait un travail pédagogique à la fois de méditation sur Hitchcock et de lecture du film sur la spirale et la spirale du temps, et que cette leçon sur le montage et cette leçon montée, ce montage d'une leçon sur le montage de Hitchcock a pris comme centre la spirale du temps, le temps comme spirale. C'est pour ça que les deux derniers films, disons, dans des régimes différents, ont une vertu pédagogique de transmission de quelque chose concernant et la crise du montage et le fait que le montage est un travail des mains. Quand Godard dit que le cinéma est un métier manuel et que sa monteuse est aveugle, c'est bien pour dire que le rôle de la main est décisif dans le montage et que le monteur n'est pas une petite main. C'est *la* main du regard et cette main du regard, il faut la défendre.

Dans *Merce and Marcel*, se jouent trois régimes de création, Merce Cunningham qui est danseur, Marcel Duchamp, plasticien abandonnant la plastique mais plasticien malgré tout et poète, et Nam June Paik qui se met en situation de cinéaste. Et ce sont en fait autant de figures de la danse ; de la danse parce que ce sont des figures de la manipulation visuelle, plastique, sensible du temps. C'est-à-dire du rythme, de la dilatation du temps, de son ralentissement, de son accélération, plus quelque chose dont on n'a pas parlé, dont je n'ai pas parlé mais que ce film va nous permettre aussi de percevoir, qui est la question de la réversibilité. Le temps du cinéma est d'abord réel et donc n'est pas un temps réversible. Quand le montage arrive, il y a cette extraordinaire liberté du monteur, c'est de bouleverser totalement l'ordre du temps et de travailler avec sa réversibilité, avec sa répétition, avec son dédoublement, avec même sa négation, il y a des films qui font douter du temps ! ils donnent dans les

images mobiles le sentiment de l'immobilité ou de l'arrêt et de la suspension. J'ai choisi un film sur la danse, avec l'accord d'Anita, parce que la danse est un art à la fois du temps, évidemment, du corps, et en même temps un travail vraiment, un travail avec l'immobilité. De même que la musique travaille avec le silence, le cinéma est habité par l'invisible, et la danse est habitée par l'immobilité ; et tous ensemble travaillent donc avec ce qui conflictuellement défait sans arrêt la matière qui les compose.

**Marie-José Mondzain :**

Nous venons de voir du montage : cette multiplicité, cette simultanéité de temporalités tout à fait hétérogènes. On entend parler du temps, de sa métaphorisation, des flux, des vols, des envols, des trajectoires, aussi bien au sol que dans les airs que dans l'eau. Même le registre du mouvement universel est pris en compte, le mouvement des corps, le mouvement des corps qui dansent, le mouvement des personnes qui parlent, et dans une sorte de jubilation ludique, de non contrainte qui veut combiner dans une sorte d'exercice assez jubilatoire, le jeu avec les formes numérisées, toutes les possibilités techniques. On voit bien qu'il n'est pas question d'accuser les machines, tout ça est fait des machines, des ordinateurs, des images numériques, c'est-à-dire qu'il y a en même temps une façon de dompter et d'appivoiser toutes les procédures d'arrivée de l'image, depuis l'archive documentaire, pour faire du montage une activité signifiante mais aussi jubilatoire

*Nous remercions Marie-José Mondzain pour le temps qu'elle nous a accordé  
et Brigitte Goulée pour la transcription de cette conférence.*