

“GRADIVA . ESQUISSE I’

COURT-METRAGE.

par Raymonde Carasco

“*Gradiva Esquisse I’*” est une expérimentation du pas de Gradiva, de son suspens, à travers un étirement du temps-espace cinématographique

- UNE expérimentation, parmi d’autres possibles. J’ai par exemple tourné cet été au Mexique 420 m. en 16 mm. d’une autre esquisse “*Gradiva Tarahumara*” dans une tout autre direction, presque documentaire pas d’indiennes Tarahumaras au lieu-dit “El Divisadero” où les Tarahumaras dispersés dans les canions sont en contact avec “la civilisation” station de chemin de fer de Chihuahua à Los Mochis où les Indiens viennent vendre quelques fruits, vanneries et écorces taillées. Esquisse sans apprêt, en vitesse normale, la position et les mouvements de la caméra étaient commandés par **l’événement du pas** des Indiennes Tarahumaras arrivée le long de la voie ferrée, traversée des rails, recherche d’un lieu où se poser parmi les autres Indiennes déjà arrivées, peuplement de l’espace du quai, déplacements à l’occasion des salutations des Indiennes entre elles dans l’entre-deux-trains, préparatifs soigneux de départ et disparition fugitive, quasi: magique, dans les rochers de la montagne après le passage du dernier train ... Cadriages, mouvements de caméra, temps de prise de vue, ce sont les trajets réels et indécidables des indiennes, leurs lignes de fuite, qui commandent celles du film : **le temps cinématographique n’est ici que le processus d’enregistrement de l’événement du pas**, de la brisure de l’attente immobile. Le montage d’un tel matériau (encore à l’état de “rush”) devrait laisser passer l’événement, s’annuler devant lui, laisser entendre ses pulsations. Un non-montage si l’on veut, a-montage.

J’ai aussi tenté, toujours au Mexique, en super-8 cette fois, un autre essai d’approche du pas des Indiennes : Mayas du Chiapas, pieds nus, il était dans ce village Chamula absolument impossible de filmer caméra en main (ou plutôt, objectif à l’oeil). Expérience de caméra “invisible” au télé-objectif où le cadrage s’obstine pendant des heures sur un rectangle de terre, à une zone frontière du marché, attendant que des Indiennes traversent le champ (repéré par un accident du sol, caillou, dénivellation...). La prise de vue se fait au déclencheur souple. “**Chamulas aléatoires**”; ”Aléas Chamulas”. Le film est alors simple processus d’enregistrement des différents passages des indiennes la différence de ces passages produit le film, le film **se** produit par la différence de ces passages : différences topiques des entrées et sorties de champ; peuplement aléatoire du cadre : une seule femme, ou plusieurs, femme et enfant, femmes et enfants, jeunes filles, petites filles, familles, cohortes ou groupement plus multiple; différences de vitesse et de rythme de chaque démarche, de chaque traversée de champ... A partir du thème choisi, pas de femmes dans ce village

Chamula, l'intention, la volonté, la maîtrise d'un quelconque metteur en scène sont à la limite annulées; la décision de ce type de tournage est déterminée par des nécessités sociales extérieures à la volonté du réalisateur (possibilité ou non de tourner - lieux et heures de tournage - manière de tourner). Par exemple, on ne peut tourner qu'à l'occasion du rassemblement d'une fête; avec l'autorisation de la *Presidencia*, autorité communale indienne, (mais non des *Mayordomos*, autorités religieuses, lesquelles interdisent toute photographie ou prise de vue près des lieux sacrés; il suffit même qu'un membre de la communauté Indienne s'oppose au tournage pour qu'il ne soit plus possible, etc.).

Autre type d'esquisse, toujours sur le même thème, combinant cette fois le hasard et la sélectivité la plus aiguë du désir "**Rencontres-Gradiva**". Au terme d'une quête, d'un trajet du désir, **la caméra capte l'événement de la rencontre**, rapte l'individualité d'un pas, d'une démarche. Ainsi, au bout d'une piste de montagne, nous sommes tombés par hasard sur une fête de village (pas un seul étranger, touriste ou mexicain métis) un bout de monde, les Indiens les plus misérables que j'ai jamais vus au Mexique, isolés, épuisés de veille et d'alcool au troisième et dernier jour de la fête qui les rassemblait là. Une Indienne, d'au moins une quarantaine d'années, dansant presque seule au milieu de la place désertée, battant obstinément le même pas : un esprit habitait ce pas, faisait se déployer les volants de sa jupe : la beauté ! la grâce ! les vieux mots venaient; rencontre bouleversante. **Rapt de l'événement-individualité**. (Nous avons pu tourner quelques plans de ce pas en super-8). Sur la piste du retour, les femmes d'un autre village aux jupes de toile extrêmement froncées et d'un bleu indéfinissable semblaient toutes étrangement belles, l'ovale des visages brillait dans les cheveux très noirs, les démarches étaient saisissantes: trajets brefs, à la sortie du village et traversées du chemin vers les habitations dans les champs de maïs. Elles fuyaient d'un pas extraordinairement précis. "C'était la vie elle-même". Toute prise de vue nous a paru là impossible. Événement imprenable. Beaucoup d'Indiens pensent que la caméra emporte ailleurs, dérobe, vole, quelque chose de leur esprit. C'est bien la **question de la spiritualité d'un événement**, quelle que soit la difficulté d'oser parler ce langage, que pose ce type d'expérimentation-Rencontre. Il ne s'agit pas bien sûr en aucune façon de fixer, de vouloir saisir l'événement, d'en garder une quelconque mémoire dans de telles attitudes, la rencontre ne peut se produire. Mais je crois, et c'est là la seule raison de tenter ce type d'expérimentation, parfois réellement très risquée, que la caméra peut être un élément dans un processus de désir. Expérimentation secrète, qui reste énigmatique à toute analyse, pour ceux-mêmes qui l'ont vécue, dont on peut dire seulement qu'elle est question de prudence en un sens qu'on pourrait dire politique, social (rituel et sacré). **Expérimentation de la caméra dans un non-vouloir-saisir**. Cela s'est passé chez les Tarahumaras, c'est tout ce que je peux dire. Une complicité silencieuse nous a permis de filmer les mêmes Indiennes tous les jours d'une semaine sans que nous ayons un sentiment de violence, de prise, de viol. Nous n'avons eu aucun échange de parole préalable, demandé aucune

autorisation; pas d'échange d'argent non plus. Elles étaient là semble-t-il pour vendre leur artisanat, nous étions là pour filmer; ces apparentes raisons d'être là semblaient suffire. Nous vivions des journées réglées par le rythme de leur arrivée et de leur départ; elles vivaient des après-midi rythmées par le passage des deux trains Chihuahua-Los Mochis, Los Mochis-Chihuahua. Peut-être cette attente commune du passage des deux trains découpait un temps-espace abstrait, la même respiration d'un temps vide. Expérimentation d'un temps pour nous inouï, sans mesure ni démesure, attente sans but, désir sans objet (vendre et filmer à la limite étaient indifférents), vibrant à des événements imperceptibles. L'événement de leurs mouvements, de leurs pas, était la ligne de fuite du désir. Et il était sensible que cette ligne de fuite nous affectait ensemble. Un don subtil : jamais une femme n'a fait un seul mouvement qui ne soit occasionné par une nécessité qui ne fut sienne : aller à l'ombre d'un arbre un jour de grosse chaleur, ajuster la position d'un enfant porté sur le dos, aller saluer une autre Tarahumara, arriver, partir : jamais la présence de la caméra (qu'on ne pouvait ignorer, bien sur) ne provoquait un déplacement. Cette absolue autonomie de leur pas était un don : libres individualités.

Quoiqu'il en soit de ces esquisses d'esquisses, du devenir de ces Gradiva indiennes (quant à un long métrage Gradiva ou quant à tout autre chose), *Gradiva Esquisse I*, tournée à Pompéï par Bruno Nuytten, s'est orientée dans une tout autre direction : **l'événement du pas de Gradiva y est produit de façon spécifiquement cinématographique, entièrement machiné par l'artifice technique**, si l'on peut dire. (Car tout ceci n'est qu'une manière trop rapide de parler : on ne peut opposer, rester dans l'opposition, au contraire, du cinéma et de la vie, de l'événement naturel et de l'évènement artificiel. L'évènement de la vie est toujours en un sens pur artifice. Inversement, dans cette *Gradiva Esquisse I* nous avons tenu à ce que le pas de Gradiva soit celui d'une simple jeune fille, n'importe laquelle à la limite, et non celui d'une danseuse, d'une actrice ou d'une jeune fille choisie en raison de la beauté de sa démarche : individualité d'un pas pourtant, d'un corps et de ses humeurs, démarche à la fois très banale et très singulière. De même la voix qui devrait chanter des phonèmes extraits de deux vers d'un poème de Byron

“Elle s'avance en beauté comme la nuit
Elle n'ira plus vagabonder au clair de lune.”

devrait être très naturelle, ne pouvoir être codée comme celle d'un soprano pur par exemple, mais laisser entendre son souffle; d'où le choix des sons tirés d'une flûte - contrebasse, sons d'un flûtiste très particulier... Individualités à chaque fois.

- EXPERIMENTATION donc, dans cette “*Gradiva Esquisse I*” D'UN TEMPS-ESPACE CINEMATOGRAPHIQUE : le suspens du pas de Gradiva, l'effet de “vol suspendu” de cette démarche singulière se produit à l'intersection de deux paramètres

fondamentaux

1. Echelle de plans : le gros plan. 2. Vitesses : Variation des grandes vitesses, 500 400 300 200 100 50 im./s sur le gros plan du pas de Gradiva.

1. LE GROS PLAN, sur le pas de Gradiva au-dessus de la pierre, commande rigoureusement la construction du court-métrage. Sur 2 H 1/2 de plans bruts, le geste préalable au montage a été de ne retenir que cette grosseur de plan. Rigueur d'un choix qui écarte d'autres plans, souvent en eux-mêmes très beaux, plus scéniques, oniriques ou chorégraphiques, tels des plans de sommeil près des amphores, ou ces trois plans de croisement de deux Gradiva, filmés en 500 im./s, deux en effet-jour, un en effet-nuit, plans de presque 10 minutes chacun et d'une grande étrangeté dans l'effet d'automatisation du mouvement des Gradiva-poupées. Déjà le plan de tournage élaboré avec Bruno Nuytten décidait d'expérimenter d'abord le pas de Gradiva par une série de plans fixes quant à l'espace, variables dans le temps (lumières et vitesses); une seule rue, en zigzag, a été choisie comme "rue de Gradiva", puis ont été variés les différents paramètres : lumière (effet-jour/effet-nuit; effet-jour "normal"/effet-midi-tremblement de l'air; ...); vitesses (24 50 100 200 300 400 500); directions cinétopiques (entrées de champ à droite, traversée de champ, sortie à gauche; puis entrée de champ à gauche ...) où les pieds se déplacent par rapport à la caméra comme le bas-relief par rapport à l'oeil. Le montage n'a finalement retenu que les gros plans **dans une même direction** (entrée de champ à D., traversée vers la G. : G <-- D) **sur un même "plot"**. Le gros plan du pas au-dessus de la pierre assure donc le schème d'une linéarité du déplacement-translation du pas de Gradiva tout au long du film ; Gradiva, "Celle qui s'avance", -avance obstinément dans le même sens, inscrivant dans l'espace-temps filmique sa ligne de fuite.

(Il reste donc un "double" inverse des plans utilisés dans le court-métrage : G -> D, cette fois; il reste aussi, sur l'autre plot transversal de la rue, dit "plot évidé", une deuxième série complète de plans qui redouble la première série de plans prise sur le "plot plein". Cette deuxième série de plans a été délaissée au montage : la plus grande fermeture de l'espace à l'arrière-plan, une architecture trop présente s'est révélée d'une moins grande paysagéité que l'arrière-plan du "plot plein", aux lignes de fuite plus métamorphiques (le tremblement de la brume de chaleur s'y métamorphose en milieu aquatique et aérien à la fois, air-eau, les lignes verticales de l'architecture y sont indécidablement colonnes-arbres sous l'eau, etc.) : force de paysagéité de l'arrière-plan de cette première série de plans "plot plein". C'est donc lui seul qui a été retenu au montage. On pourrait construire, selon le schème du tournage, un film répétitif, moyen-métrage, à partir du "module initial", de "la boucle" que constituerait alors l'Esquisse I-Court-métrage :

Plans retenus au montage

1° série de gros plans
"plot évidé"

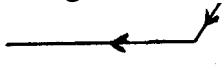
1. champ vide
2. entrée de champ par D.
- ←
3. champ vide
4. entrée de champ par G.
-
5. champ vide

2° série de gros plans
"plot plein"

1. champ vide
2. entrée de champ par D.
- ←
3. champ vide
4. entrée de champ par G.
-
5. champ vide

Unité de lieu et de direction, rigueur d'une linéarité initiale, mise en marche cinématographique du pas de la fresque.

Remarque : le choix du gros plan était déjà sous-jacent dans le schème-fiction des "Feuilles de Montage pour une Gradiva Cinématographique". Cependant, le tournage a gardé la liberté d'autres grosseurs de plan, au gré de l'humeur, de l'occasion, de l'inspiration quant à la ville plan d'ensemble en plongée sur Pompét, plans d'ensemble et demi-ensemble sur la rue-Z de Gradiva (variation de focales), rue champ vide et traversée par la silhouette de Gradiva; plans moyens sur le bas de la silhouette, sans visage, utilisant d'autres directions de l'espace du plan que celles, plan-surface, de la translation $G \rightleftharpoons D$: utilisation de la profondeur de champ dans le mouvement, de la direction avant-arrière apparitions de Gradiva de l'arrière-plan vers le 1° plan, éloignement du 1° plan vers l'arrière plan; changements de directions : Gradiva

descend le long du trottoir, tourne à l'angle de la rue et traverse le champ et  ; effets de double dédoublement du mouvement : croisement de deux Gradiva au moment où l'une happe-cache-découvre l'autre, etc.

Expérimentations ayant souvent un grand intérêt en elles-mêmes mais qui ne peuvent être mêlées au gros plan G.V. sans RUPTURE extrêmement violente : COLLISION de deux espace-temps, de deux "ordres" de vitesses et d'espace.

Le gros plan ne s'est ré-imposé de lui-même qu'après visionnement des rushes et plus encore à la table de montage : **tout se passe connue si l'INTERSECTION du gros plan ET de la G.V. commandait UNE AUTRE DIMENSION DE L'ECHELLE**

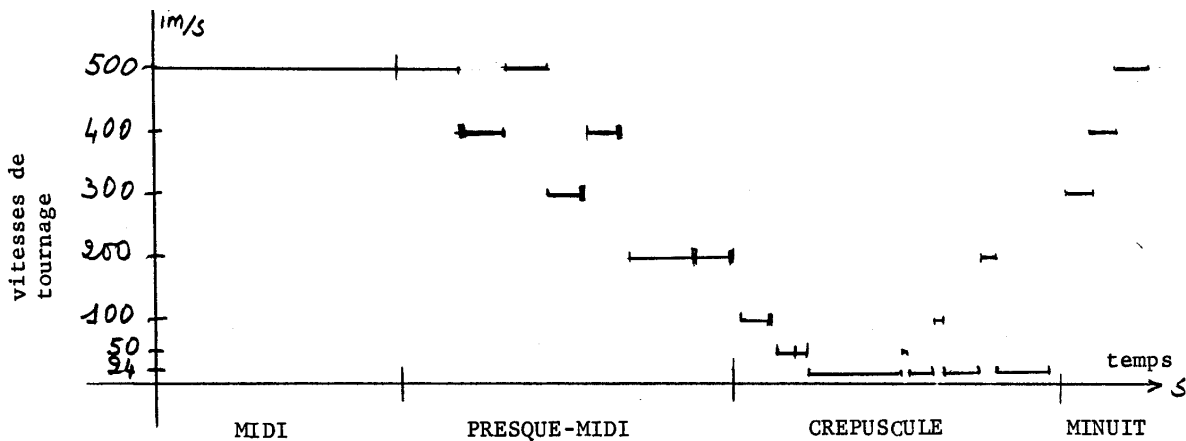
DE PLANS, produisant en quelque sorte **son** échelle¹, comme si cette autre échelle construisait **UN ESPACE-TEMPS CINEMATOGRAFIQUE** qui a une individualité propre, **SES** dimensions spatiales et **SES** vitesses.

On pourrait aller jusqu'à dire de cette autre dimension de l'échelle des plans qu'elle construit UN AUTRE PLAN (que le plan normal-normalisé de la dite échelle de plans). Ainsi, la différence gros plan sur le pas / plan d'ensemble sur rues traversées par la silhouette lointaine de Gradiva, que je pensais pouvoir utiliser en collision dans une différence gigantisme/lilliput, ou dans un devenir-grand/devenir-petit à la Lewis Carroll s'est révélée extrêmement décevante au montage : **le rythme** des mouvements en vitesse normale dans les plans d'ensemble est complètement mou et plat après le rythme (ou plutôt l'a-rythmie) du mouvement créé par l'intersection du gros plan et de la G.V. 500 im./s. Seuls des plans d'ensemble de la ville vide ont pu être insérés en nocturne entre les plans (et un plan, de façon presque audacieuse, d'une petite Gradiva qui court en zigzag entre les deux lignes droites de trottoirs, gradiva feu-follet, qui vient buter, être happée par un plan rouge). Question difficile, expérimentation même du montage, que Vertov appelait INTERVALLES : jeu des combinaisons (je dirais des "intersections") des multiples différences entre les plans, expérimentation matérielle de ces différences (de grosseur de plans - de cinétique : vitesses de tournage et vitesses des mouvements - de lumière, etc.) et qui ne peut être expérimentée qu'à la table de montage, dit Vertov. Déjà il est difficile de quitter le gros plan-500 im./s pour des plans d'ensemble à même vitesse : cas de ces plans de croisement chorégraphiques de deux Gradiva, la grande et la petite, plans d'ensemble sur "la rue-Z de Gradiva", où la durée extrême des plans d'une dizaine de minutes, le ralenti extrême crée une entière étrangeté des mouvements, intensité glacée, Gradiva-poupée-automate proche du fantastique du conte (d'Hoffmann, par exemple). Mais la forme brève de l'Esquisse-Court-métrage, telle celle du Haïku, des pièces de Webern, du paysage japonais, semble exiger une décision du trait il ne paraît pas possible de faire jouer ici dans une même pièce gros plan et plan d'ensemble, alors même que la G.V. est identiquement 500 im./s. D'un côté une lenteur inexorable qui relèverait plutôt de la forme d'expression du fantastique, d'un fantastique nocturne (le conte - film fantastiques ...); de tels plans auraient par contre leur place dans un fragment, de long-métrage par exemple, "rêve-cauchemar de la mort de Gradiva". De l'autre, un espace-temps qui a une étrangeté propre (une individualité) où l'événement advient dans une autre dimension, un autre espace-temps, **dans une sorte d'a-rythmie flottante du mouvement** : ici, la forme d'expression de l'étrange serait plus proche de la Nouvelle ("un événement inouï et qui s'est réellement produit") que de celle du conte Quoiqu'il en soit de cette différence, fantastique du conte/inouï de la Nouvelle, cette extension temporelle et spatiale laisse flotter la linéarité initiale jusqu'à la laisser devenir **ligne vague** -Événement infinitésimal d'une autre réalité, flottante pourrait-on dire : une autre réalité, cinémato-

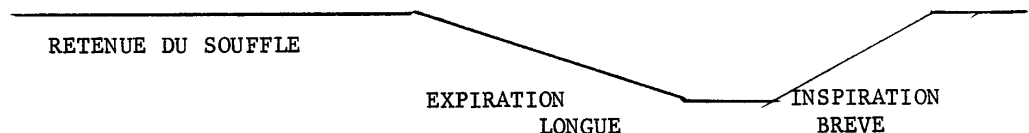
¹ King-Kong

graphique, non humaine, où le pied avance, étrange animal en milieu aquatique, flottant et palpat le milieu d'antennes invisibles et sensibles pourtant. "Point de vue du lézard" disait avec humour un spectateur : pas de Gradiva du point de vue du lézard.

2. VITESSES. Variation des G.V.: chute lente, en zigzag, à partir du 500 im./s initial, jusqu'au 24 im./s, puis remontée, en nocturne cette fois, beaucoup plus brève et rapide vers le 500 im./s le film se boucle sur lui-même, retrouve le plateau du 500 im./s dans une continuité étale, une indifférenciation quant aux vitesses du "commencement" et de la "fin". Processus sans commencement ni fin. Midi = Minuit. Le film commence et finit (ne commence pas et ne finit pas) dans une sorte d'a-temporalité, hors "avant" et "après". Minuit, Midi-Midi, Presque Midi, Crépuscule, ne sont que les appellations de différents segments où les variations de lumière d'abord, de vitesse ensuite, construisent l'événement-individualité de l'heure. Temps cinématographique.

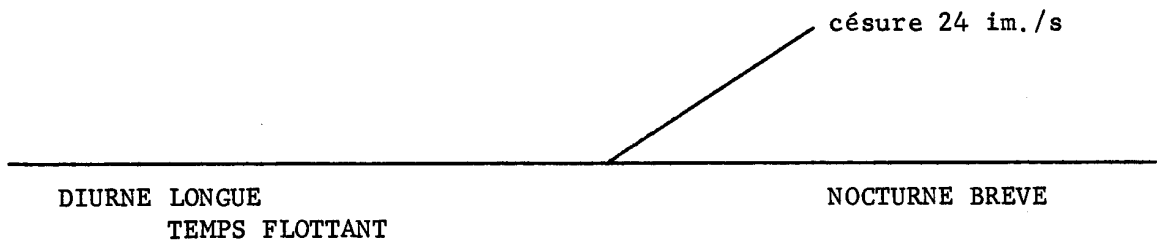


Le schème du film est bien plus **une ligne brisée** qu'une linéarité droite après la ligne flottante continue qui ouvre le film, ligne vague en 500 im./s, après la descente lente des vitesses en zigzag, le "creux" du 24 im./s rythme respiratoire d'une expiration longue et d'une inspiration brève, dont le 500 im./s serait "la retenue du souffle" et le 24 im./s le moment d'attaque de l'inspiration.



Or, l'effet le plus inattendu, le plus massif de ce schème de variation des vitesses est LA COUPURE qu'introduit la vitesse dite normale le 24 im./s est éprouvé comme violence plus encore que comme "mouvement rapide" ou même "très rapide" : tout se passe comme si la différence entre la G.V. et la vitesse normale était perçue comme purement quantitative et énergétique, et non comme différence quantitative de

“vitesses” au sens habituel du terme : Gradiva en 24 im./s fonce comme un boulet, sensation de masse-vitesse, énergie cinétique si l’on veut, si bien qu’à l’occasion de cette RUPTURE CINÉTIQUE, LA CESURE du film se produit ici : le 24 im./s brise bords nets le temps a-rythmique de la G.V., irruption violente d’un autre temps aux rythmes décisifs. La différence des G.V. et de la vitesse normale fait sauter sans transition **d’une temporalité flottante, a-rythmique, à une temporalité rythmique**, d’un temps non-pulsé à un temps pulsé comme dirait Boulez du temps musical la rupture des vitesses est ici CESURE TEMPORELLE, césure de temporalité cinématographique. Après cette césure lorsque l’on remonte en nocturne vers le 500 im./s, la montée des G.V. s’effectue selon **un processus d’accélération du mouvement** tandis que la descente en diurne des vitesses apparaît extrêmement ralentie. Si bien que “la mécanè”² du film, son “statut calculable” se donne à lire dans le schéma suivant :



La 1^o partie, descente lente et zigzagante en diurne bascule (100 et 50 im./s) puis tombe, d’un saut sans transition (le 24 im./s) dans la seconde, de telle sorte que le poids et la lenteur de la 1^o partie **précipite** en quelque sorte le temps de la remontée nocturne : on peut parler à ce niveau d’un “tempo” global du film, avec ses “ralentis” et ses “accélérés”, si bien que dans les trois derniers plans, montés en continu, malgré le ralentissement objectif des vitesses (300 400 500), les trois pas de Gradiva apparaissent comme trois **foulées** par lesquelles, d’un pas *rapide* et indifférent, Gradiva quitte le spectateur, libre ligne de fuite, dans un processus sans fin.

Nous retrouvons donc, dans une accentuation plus temporelle, **la question d’une échelle de temps-vitesses cinématographiques ayant une individualité propre**, que construirait ici la variation des G.V. (dans un certain montage-intervalles). Un

² -“Le **transport** tragique est à la vérité proprement vide; il est le moins pourvu de liaison. ... dans la consécution rythmique des représentations, où s’expose le **transport, ce que l’on nomme dans la mesure des syllabes la césure**, ..., la suspension antirythmique, devient nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l’échange des représentations à un tel sommet qu’alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais la représentation en elle-même qui apparaisse.” (p.49). “Si au contraire le rythme des représentations est constitué de telle sorte que les **suyvantes** sont plus pressées par **les premières**, alors la césure a) se trouvera plutt vers la fin, parce que c’est la fin qui doit pour ainsi dire être protégée contre le début; et l’équilibre, en conséquence, inclinera plus vers la fin b), parce que la première moitié c) s’étend davantage et que l’équilibre s’établit plus tardivement.” (p.69).

a
c _____ / _____ b .

Hölderlin, *Remarques sur Oedipe - Remarques sur Antigone*. (Paris ; 1965 ; Bibliothèque 10/18)

mouvement en 500 im./s peut apparaître comme lent ou comme **rapide** en fonction des intervalles. Cette différence qualitative des vitesses d'un mouvement à une même G.V. est bien sûr alors indépendante de tout rythme "réel" du pas. On peut dire que les mouvements qui sont perçus comme extrêmement lents sont a-rythmiques, relèvent d'un temps flottant, tandis que les mouvements rapides relèvent d'un temps rythmique. On voit donc que la question de LA CESURE d'une temporalité/l'autre n'est pas question simpliste d'une différence "objective" des vitesses le 24 im./s n'appartient pas automatiquement à un temps rythmique; on peut sans doute concevoir une expérimentation en vitesse normale et unique qui appartienne aussi à un temps flottant; inversement, il y a des mouvements en G.V. extrême qui peuvent être perçus comme **rapides** dans ce temps étiré et dont **le rythme** (régulier ou irrégulier) est sensible. Témoins ces trois derniers plans de l'Esquisse, en 300 - 400 et 500 im./s où la différence des vitesses ne semble pas perçue comme ralentissement progressif du temps mais comme **mouvement de fuite**, dans un rythme propre. "Foulées", disions-nous. La G.V. dans sa plus grande vitesse (500) peut donc relever d'un temps pulsé aussi bien que d'un temps flottant, non-pulsé. Il ne saurait être question d'une théorie générale du temps cinématographique en fonction des vitesses; chaque expérimentation-montage construit **une** échelle de vitesses-temps qui a chaque fois son individualité : d'où l'insistance de ce terme d'"**expérimentation**" pour dire ce **processus d'individualisation des échelles** (espace-temps et vitesses-temps) que produit chaque montage-intervalles.

Ici donc, dans cette "*Esquisse I*", les mouvements de la première partie, en diurne, construisent un temps flottant, a-rythmique, "non-pulsé", tandis que, à G.V. égale, les mouvements en nocturne gardent une rythmicité très sensible. Pourtant, ce n'est pas la seule intersection de la G.V. et de l'effet-jour qui produit ce temps flottant : le ralenti extrême, 500 im./s -jour, peut être extrêmement rigide, jusqu'à mécanisation (cf. ces plans de croisement de deux Gradiva dans la rue en plan d'ensemble, en 500 im./s, au temps fantastique, implacable dont nous parlions plus haut). C'est donc à **l'intersection d'au moins trois paramètres** (gros plan - G.V. - jour) que se crée le temps flottant. Dans l'exemple qui nous occupe, gros plans - effet-nuit en G.V. (300 400 500), où le pas de Gradiva paraît avec un rythme sensible, presque rapide, seul le paramètre lumière différencie ces plans de ceux, identiques, en effet-jour. Dans l'effet-jour, la plus grande densité des événements infinitésimaux perceptibles étire le temps, brise infinitésimalement la rythmique globale et grossière du pas, jusqu'à la faire disparaître. Dans l'effet-jour donc, la paysagété du fond a une plus grande puissance événementielle, peut-être affectée par un plus grand nombre d'événements : ainsi, dans le segment "Presque-Midi" (zig-zag des vitesses 500-400-500-300-400-200) les vibrations de ce milieu air-eau métamorphique, leur naissance indécidable et leurs arrêts-silence, une réfraction-effet miroir-brisure de l'(a)forme (du pied) sont les événements infinitésimaux de l'heure. Les mêmes plans en nocturne ont certes une étrangeté dans la froideur et la douceur à la fois d'une lumière clair de lune, astrale :

mais la paysagéité du fond, surface immobile, a une force d'accueil beaucoup moins grande à l'  v  nement. Diminution de la densité événementielle. **La paysagéité serait une surface-peuplement dont le coefficient d'affection par l'  v  nement infinitesimal est plus ou moins grand.** A la limite, lorsque cette puissance d'affection-peuplement est très grande, la paysagéité elle-même s'efface pour une autre paysagéité, "a-paysagéité" pourrait-on dire, "on ne sait plus du tout où on est", les matières (air et pierre par exemple) sont sublimées en matière purement pelliculaire (lumiere), les brisures infinitesimales de l'  v  nement (vibrations de l'air-eau par exemple) elles-mêmes disparaissent : dans ce temps absolument a-rythmique, l'  v  nement flotte lui-même, libre individualité, mobilité dans une entière immobilité, dans une sorte d'aléatoire. Dans un tel espace-temps, "il ne se passe rien , l'oeil peut entendre telle ou telle individualité, se suspendre à cette presque immobilité ou à telle autre. Les plans d'ouverture du film, "Midi-Midi" ou "Silence-Midi", dans leur continuité étale, sont les plus proches de ce temps flottant absolument a-rythmique

"MIDI-MIDI" (ou "SILENCE-MIDI"): 1   segment : 500 im./s. Très gros plans sur la pierre et le pied : lumiere blanche, écrasée. Silence. Dissolution de la forme : seule la porosité de la pierre, ses mille trous accrochent le regard. Ligne vague et éblouie du bord de la pierre, passage indécidable de la pierre à l'air, où la pierre se pulvérise en lumiere. Moment de l'(a)forme. Seule conscience aiguë de la forme celle du pied (tout effet de flou ou d'éblouissement-surexposition a été volontairement exclu à la prise de vue. Rigueur du "point" sur le pied). Dureté Midi. Apparition de l'ombre flottante précédant celle du pied. Avancée de celui-ci dans un étrange devenir-animal le pied éprouve prudemment le milieu, antennes palpatrices, avant de s'accoupler avec la pierre; le détachement des orteils, du pied à la verticale, avant de quitter le champ, dans un envol sans fin, est l'  v  nement-intensité du plan. Champ vide : le pas peuple la pierre. Entre les plans, une respiration (fondus au blanc) : expiration longue en fin de plan, attaque-inspiration brève du plan suivant. Dernier plan : apparition d'un lézard, on voit palpiter ses flancs; avancée de l'ombre et du pied; vol piqué du lézard quand le pied se pose près de lui. Par la variation-répétition des plans, l'oeil devient sensible à des différences infinitesimales dans l'accouplement du pied et de la pierre, à l'individualité à chaque fois du pas et la multiplicité d'  v  nements qui se produisent dans le "chair à pierre" : l'oeil extrait l'un ou l'autre de ces   v  nements, tire chaque fois quelques lignes de fuite, dans une sorte d'aléatoire.

Quoiqu'il en soit de ces questions difficiles, qu'il faudrait interroger du côté du temps flottant musical (dans la musique dite contemporaine et dans la musique électro-acoustique) il semble que **le temps flottant cinématographique se produise à l'in-**

tersection de plusieurs dimensions : vitesses - lumière - grosseur de plan dans sa dimension de paysagéité : **temps multidimensionnel**, ouvert à tous les devenirs, devenir-animal, devenir-molécule, devenir-musique surtout peut-être.

Article publié dans *Erres*, n°6, Toulouse, 1978.