

## DANS L'ŒIL DU TEMPS

À propos de *Hong Kong Song* (1989) de  
Robert Cahen<sup>1</sup>

**Serge Cardinal**

Alors qu'il cherche à déterminer la nouveauté du cinéma et à anticiper sur sa fonction, l'historien de l'art Élie Faure en vient à rapprocher la machine cinématographique de la machine urbaine. C'est qu'à ses yeux les dimensions dynamique, plastique ou sociale du cinéma et de la ville imposent un nouveau problème à la perception et à la subjectivité. Le cinéma est un drame spatial permanent où sans cesse les fonds participent activement au mouvement des formes; où le mouvement des formes entre dans la tragédie des fonds. À ce titre, le cinéma n'est pas sans provoquer le même choc perceptif, et bientôt rendre quotidiennes les mêmes puissances affectives que la rue (Faure, 1953 : 12). Et cette architecture mouvante qu'est le cinéma, si elle rappelle celle des villes indiennes construites à même le changement, le mouvement, le murmure des parois rocheuses où elles se creusent (*Ibid.*, 13), se prépare aussi à devenir l'art de la foule, «[...] centre de communion puissant où des formes symphoniques nouvelles naîtront dans le tumulte des passions utilisées en vue de fins esthétiques capables d'élever le cœur» (*Ibid.*, 28 : note 1) : le drame spatio-temporel filmique, la double capture des fonds et des formes, deviendra le jeu social le plus utile à la nouvelle «civilisation plastique», un jeu nécessaire au développement, dans les foules, du besoin de confiance, d'harmonie, de cohésion (*Ibid.*, 45, 48 et 61-64). Élie Faure inaugure ainsi une longue série de rapprochements entre le cinéma et la ville où chaque fois s'enregistre un problème historique de perception et de subjectivité. Et chaque fois aussi une question : de quel ordre est cette correspondance entre le

---

<sup>1</sup> *Hong Kong Song* (vidéo), conception et réalisation de Robert Cahen en collaboration avec Ermeline Le Mézo. Caméra et effets vidéos de Stéphane Huter. Son de Francis Wargnier. Montage de Ermeline Le Mézo. Effets oscilloscopiques de Jean-Pierre Mollet assisté de Bruno Lopez et Rémy Hierneaux. Production de INA, La Sept, FR3. . France, 1989, 21', couleur, sonore

cinéma et la ville ? En d'autres termes, qui du cinéma ou de la ville pose d'abord le problème ?

Doit-on comprendre que les mouvements, les formes et les matières qui composent la ville ont trouvé dans le cinéma un moyen de se reproduire à une autre échelle ?

Dans une ville tout est regard, tout se reflète, le miroir de l'étang ne suffit plus. Calandres d'automobiles, imperméables de plastique, vitrines des magasins, glaces des bistros ou des cafés réfléchissent nos conduites, nos sourires, nos manières de presser le pas. L'image cinématographique était en quelque sorte exigée : elle seule pouvait permettre cette autoperception continue. (Sansot, 1987 : 18)

Plus encore, doit-on comprendre «[...] que la ville a soufflé au cinéma les formes élémentaires et les réflexes de base de la perception du monde» (Daney, 1987 : 127)? Ou au contraire que le cinéma a changé notre perception de la ville ?

[...] the spectacle of the cinema both drew upon and contributed to the increased pace of modern life; reflected and helped to mould the novel forms of social relations that developed in the crowded yet anonymous city streets ; and both documented and helped transform the social and physical space that the modern city represented. (Clarke, 1997 : 3)

Ou bien alors doit-on supposer un échange réciproque tel que «[...] the city has undeniably been shaped by the cinematic form, just as cinema owes much of its nature to the historical development of the city» (Clarke, 1997 : 2)? De sorte qu'il faudrait déplacer une fois de plus les hypothèses de départ et supposer que le cinéma et la ville ont exprimé «[...] la modernité de notre monde fini, du mouvement qui l'agite - flux incessant d'hommes et de lumières, dans un espace universel par ses distances abolies» (Barré, 1987 : 7). De sorte qu'il faudrait situer ailleurs la cause d'une mutation de la perception : «[le film] correspond à des transformations profondes dans les modes de perception - transformations telles qu'éprouve, sur le plan de l'existence privée, tout piéton des grandes villes [...]» (Benjamin, 1991 : 166, note 3). Mais où situer le moteur de ces

transformations profondes, et comment qualifier ces transformations ?

Lorsque le cinéma et la ville multiplient les vues, mobilisent l'espace et compliquent les durées, ne font-ils que tendre des pièges, produire des illusions ou poser des difficultés qui trouveraient leur mesure dans les réponses probables ou possibles d'une perception et d'une pensée qui resteraient les mêmes ? Si le cinéma et la ville posent problème, n'est-ce pas davantage parce qu'ils inventent des dynamismes spatio-temporels forçant à la mise en acte de nouvelles manières de percevoir, de concevoir, d'affecter et d'être affecté ? Le cinéma et la ville n'offrent-ils qu'un parcours plus compliqué à l'œil et à l'esprit ; ou au contraire cette complication exprime-t-elle une nouvelle cartographie propre à faire zigzaguer le parcours de l'œil à l'esprit ?

Avec Gilles Deleuze, nous allons affirmer que certains agencements technique, humain, matériel et esthétique, qui s'inventent au cinéma et à la ville, ne posent pas que des difficultés de reconnaissance, de compréhension, à des facultés de connaître, d'imaginer et de sentir qui resteraient les mêmes, des facultés tout au plus confrontées à un retard, à une confusion avant de retrouver leur équilibre dans le sens commun. En ces cas, le cinéma et la ville présideraient à la genèse d'une pensée pour laquelle la réognition ne serait plus l'acte le plus haut et la concorde des facultés, la garantie d'un exercice naturel de la pensée : si les sublimes beautés du ralenti (et de l'accélééré) font rire au cinéma (et perdre pied dans la ville), c'est qu'elles provoquent une rupture dans l'équilibre intellectuel (Faure, 1953 : 69). Reconnaître, c'est réaliser l'accord de nos facultés par rapport à l'objet qu'elles vont devoir configurer et auquel elles se rapportent. Reconnaître une chose n'est possible qu'à la condition de présupposer l'accord de nos facultés dans le sens commun : ce qui est perçu peut être remémoré et conçu. Or, certaines expériences filmiques et urbaines forcent et forgent un autre rapport des facultés, car la perception découvre alors des chemins qui se tracent sans se rencontrer, des agencements où ce n'est plus le moi organique qui sent.

Le cinéma et la ville dressent des dynamismes spatio-temporels où la perception, la mémoire et la pensée ne convergent pas sur le même monde, mais ré-enchaînent dans un mouvement perpétuellement acentré : chaque faculté rencontre son objet propre - ce qui ne peut être que senti, que remémoré, que pensé - et ne communique à l'autre que cette différence (Deleuze, 1968 : 183). Voilà comment nous qualifierons les transformations perceptives et intellectuelles. Ce constat n'équivaut pas à une négation du monde. On dira plutôt que des expériences filmiques et urbaines constituent la négation d'un certain monde, d'un monde véridique, un monde «[...] identique à soi, et qui serait docile, fidèle à notre attente pour autant que nous le connaîtrions» (Zourabichvili, 1996a : 11) : elles nient que l'établissement d'un monde véridique épuise toutes les puissances de la perception, de la mémoire et de la pensée. Et si un tel mouvement perpétuellement acentré est maintenant possible, c'est que les transformations profondes qui affectent nos facultés ont pour cause un nouveau rapport au temps. Plus encore, nous sommes forcés par un autre temps. Avec Deleuze, nous allons faire ce pari que des expériences filmiques (Deleuze, 1985) et urbaines (Deleuze et Guattari, 1980 : 601 et 604-605) ont capturé le temps en tant que force de modulation continue : ces expériences ont rendu visible et vivable un temps multidimensionnel et multidirectionnel.

Tirer toutes les conséquences d'un tel changement de rapport entre nos facultés nous entraînerait dans un développement dépassant largement le cadre d'un article : il faudrait alors suivre Deleuze dans sa description d'une théorie différentielle des facultés qui passe par une critique de la philosophie critique de Kant. C'est pourquoi nous nous contenterons ici de dégager les puissances de perception qui s'inventent lorsqu'une entreprise filmique tâche de rendre visibles et vivables les temps compliqués dans une ville. Ces déplacements de la perception sont l'étincelle qui allume le cordon de poudre d'une friction involontaire des facultés, car la mémoire et la pensée n'atteignent à leur objet transcendantal que lorsque la sensibilité n'a saisi que ce qui peut être senti : l'intensité (Deleuze, 1968 : 286-335). Considérons donc notre analyse de *Hong Kong Song* comme une appropriation de départ de la

logique de la sensation deleuzienne et, du coup, une manière de faire un autre apprentissage du cinéma et de la ville.

### **Le cinéma et la ville**

Le cinéma et la ville inventent donc des dynamismes spatio-temporels qui forcent à prendre acte de nouvelles manières de percevoir. Si bien qu'il revient au même d'affirmer, d'une part, que nous n'avons rien à apprendre au cinéma, qu'au contraire le cinéma a tout à nous apprendre, que nous travaillons sous sa dictée (Faure, 1953 : 70), que sa dictée sera celle de mouvements et de rapports plastiques, matériels et objectifs, la dictée d'une architecture en mouvement où les sentiments et les passions ne seront que de fallacieux prétextes destinés à donner quelque suite et vraisemblance à l'action (*Ibid.*, 31), et, d'autre part, qu'une nouvelle forme de civilisation se lève, une civilisation plastique, destinée à substituer à des études analytiques d'états et de crises d'âmes, des poèmes synthétiques de masses et d'ensembles en action, une civilisation qui trouverait son expression la plus achevée dans une architecture mobilière, ferroviaire et navale (*Ibid.*, 45).

Et il semble alors qu'une double projection se mette en place, le cinéma imitant la ville et la ville, le cinéma. Voyez sur l'écran

[...] cet unanime mouvement où la face invisible des formes devient soudain visible parce qu'elles agissent devant nous, où l'architecture mouvante des attitudes combinées se brise incessamment et se reforme sans que notre œil soit capable d'en saisir les transitions, où les valeurs et les contrastes sans cesse rompus, intervertis, changés, rétablis mais constamment solidaires, jouent dans toutes les dimensions du drame plastique, où tout s'organise à la fois autour d'un centre insaisissable qu'on sent partout et qu'on n'aperçoit nulle part... (*Ibid.*, 12-13)

Le cinéma, donc, ne rappelle-t-il pas ces villes indiennes au bord de la mer, taillées à même des montagnes de granit avec du soleil et de l'ombre, et dont la composition mêlait des corps, des visages humains, des galeries creusées en tout sens, des parois ciselées, des piliers naturels ou factices comme autant de vagues d'un même océan (1953 : 13 et 1947 : 27).

Mais le cinéma ne rappelle-t-il pas davantage les villes modernes, telles du moins que les ont décrites le philosophe Georg Simmel et les sociologues de l'école de Chicago? Cet unanime mouvement sur l'écran ne nous rappelle-t-il pas que la locomotion serait la forme de sociabilité propre à la ville, tout autant que son mode d'organisation spatiale? Ne nous rappelle-t-il pas qu'au mouvement unanime correspond une mobilisation du regard : le transport urbain, la délocalisation (Joseph, 1984 : 18-19)? L'incapacité pour notre œil de saisir les transitions sur l'écran ne rappelle-t-elle pas ce débordement que subit l'imagination du citoyen, cette intensification de la stimulation nerveuse qui résulte du changement rapide et ininterrompu des stimuli externes et internes, et qui fonde la psychologie de l'individualité des grandes villes? (Simmel, 1984 : 62) L'architecture mouvante des attitudes combinées ne rappelle-t-elle pas le paysage urbain, la densité de ses relations, ses espaces de coprésence, de visibilité mutuelle, d'enveloppement réciproque des distances respectées, un paysage urbain où les éléments passent d'une intensité à l'autre, d'une dimension à l'autre, autant de changements de nature qui pourtant ne le démembrant pas? (Joseph, 1998 : 6 et 20) Les contrastes sans cesse rompus, intervertis, changés, rétablis mais constamment solidaires ne rappellent-ils pas la mobilité et l'instabilité des conjonctions entre sociétés et espaces urbains (*Ibid.*, 80), la porosité des espaces de circulation urbaine, le chevauchement des publics dans ces lieux de passage, les usages différenciés et pourtant coprésents dont les espaces de transition sont l'objet, le dépliement de ces espaces, pli selon pli, au fil du déplacement qui oublie dans sa course même le regard de surplomb, l'arrêt dans la contemplation? (*Ibid.*, 122-123) Et finalement, cette organisation autour d'un centre inassignable qu'on sent partout et qu'on n'aperçoit nulle part ne nous rappelle-t-elle pas que

[...] la mobilité accrue de l'individu, qui le soumet à l'action d'un grand nombre de personnes diverses et l'assujettit à un statut fluctuant au sein des groupes sociaux différenciés qui composent la structure sociale de la ville, tend à faire accepter l'instabilité et l'insécurité dans le monde comme une norme [?] (Wirth, 1984 : 267)

En effet, peu de possibilités s'offrent à l'individu de se faire une idée de la ville prise comme un tout ou de situer sa propre place dans un plan d'ensemble. Ni concentricité ni hiérarchie des appartenances. Et pourtant, consistance. Fluctuante, certes, imprévisible aussi dans son développement, mais capable de relations dont un organisme ou une organisation ne supporterait pas les transports, les écarts, les différences (*Ibid.*, 268-269).

Ainsi, l'esthétique comparée, l'histoire des formes et la sociologie de l'art trouvent dans la rencontre du cinéma et de la ville un jeu de miroirs qui creusent un abîme, des imitations réciproques dans la reprise et la répétition. Mais on ne voit pas comment le cinéma et la ville pourraient éviter le pastiche, la citation, le cliché. Et comment un problème de perception et de subjectivité pourrait surgir d'une répétition externe, d'une imitation.

Par une rencontre nécessaire, qu'on pourrait qualifier de coïncidence si la civilisation mécanique dont le cinématographe est issu n'avait précipité en même temps les idées et les mœurs au-devant les unes des autres, l'image en mouvement nous a été révélée à l'instant précis où les formes d'art les plus étrangères à nos habitudes [...] venaient bouleverser nos notions esthétiques les plus arrêtées, et par la suite éveiller le doute dans nos âmes et l'angoisse dans nos cœurs. À l'instant aussi où, en vertu des mêmes causes, un immense travail de destruction et de reconstruction s'accomplissait dans les esprits modelés par l'économie et substituait chez la plupart des peuples dits «civilisés» et dans tous les domaines de la pensée et de l'activité, la notion des forces et des besoins collectifs en instance à celle des aptitudes et des fins individuelles en régression. (Faure, 1953 : 87-88)

Élie Faure, le premier, sent l'obligation de dégager un quelque chose qui entraîne simultanément des mutations perceptives et intellectuelles dans les lieux divers de l'art et des activités sociales ou politiques : ce qui produit les analogies et les ressemblances, c'est d'abord un devenir mutuel, un milieu d'attraction, une zone de voisinage dont il y a fort à parier qu'elle ne se réduit pas à une zone de convertibilité, de réciprocité, simple zone d'échange, d'emprunt ou de recyclage.

Si le cinéma et la ville se volent mutuellement des caractères ; si le cinéma et la ville construisent tous les deux un plan d'«unanime mouvement», de continuelle modulation ; si le cinéma et la ville se construisent de morceau en morceau, de fragment en fragment, d'un visage à un contraste ; si le cinéma et la ville sont constitués par l'implication de lignes, de flux ; s'ils mettent en scène le même «drame plastique», à une différence de niveau près, c'est que le cinéma et la ville sont brassés par un même rapport de forces.

C'est ce rapport de forces qui est intolérable à une perception qui veut s'orienter et à une subjectivité qui veut s'identifier. Ce n'est pas la diversité et l'hétérogénéité des occurrences sur un écran ou dans une ville, ni la pluralité des mouvements et des directions, ni la variation des formes qui violentent une perception et une subjectivité. Car aussi grande soit la diversité, aussi nombreux soient les mouvements, aussi rapide soit la variation, un rapport de forces peut toujours les reconquérir dans une unité, un cadre, un développement. Il suffit que les forces en jeu soient celles d'une répartition dans l'espace (enfermer, quadriller, mettre en série, etc.) et d'une ordination dans le temps (subdiviser, programmer, décomposer, etc.), et alors les fragments épars, les directions divergentes et la transformation trouvent un centre de coordination, des axes d'orientation, un terme ultime (*Ibid.*, 17). Il suffit que les forces en jeu soient celles d'une expansion (dissémination, distribution et divergence dans l'espace et le temps), et alors le collage des fragments laisse deviner une totalité perdue, l'opposition entre les mouvements rappelle une chorégraphie oubliée et la variation reste l'écho d'un thème implicite.

Sans doute Élie Faure reste-t-il attaché à ces types de rapports de forces lorsqu'il invoque un centre imaginaire autour duquel s'organisent les fragments, les mouvements et la variation ; lorsqu'il admet une architecture en mouvement, mais à condition qu'elle soit en accord constant, en équilibre dynamiquement poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s'écoule (*Ibid.*, 31); lorsqu'il signale l'extraordinaire puissance rythmique des images... lancées à la recherche d'une continuité logique (*Ibid.*, 33-34). Si bien que l'infinie diversité du monde s'offre avec le cinéma (et la ville), pour la première fois, un moyen matériel de



démontrer à l'homme son unité (*Ibid.*, 84-85) et à l'accord des facultés dans l'homme, pour une énième fois, le moyen d'assurer l'unité du monde (*Ibid.*, 100). C'est dans ce cadre que la pluralité mobile des images cinématographiques et des fragments urbains peut être comparée à l'immensité et à la puissance de la nature déchaînée : toute cette fluence, cette mobilité qui poussent à ses limites la capacité de compréhension simultanée de l'imagination préparent une reconnaissance des pouvoirs de la raison capable d'exiger et de fournir une unité suprasensible au monde et au sujet. Si l'art cinématographique est une architecture idéale où les édifices se constituent et s'effondrent sans cesse, ce n'est pas sans rappeler la grande éruption du Vésuve : le panache sphérique de deux mille mètres qui surmontait la bouche du volcan était composé d'énormes volumes de cendres se formant et se déformant, produisant une ondulation mouvante et variable mais maintenue par une attraction centrale (*Ibid.*, 42-43). Certes, le dynamisme du cinéma remplira bientôt, dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle qu'une architecture statique avait assumé jusqu'ici (*Ibid.*, 76), mais sa fluence préparera, comme le sublime naturel, l'accord indéterminé des facultés, une même «naturalité» de la pensée autour d'une unité donnée par la raison : soit un centre d'attraction, soit un champ de dispersion. Projetez sur l'écran un objet soi-disant inerte pris au cinéma, la cime lointaine des bois par exemple, la mer à l'horizon, le panorama d'une ville et l'inertie de l'univers disparaît en même temps que l'imperceptible mouvement, l'animation murmurante offrent à nos mouvements intérieurs la consolation de Dieu même (*Ibid.*, 80-81). Le débordement, peut-être douloureux mais seulement provisoire, de l'imagination aura préparé une rééducation morale sous la juridiction de la raison. Remplacez Dieu par des catégories *a priori* de la pensée, une agora ou un centre commercial si cela vous apparaît trop ambitieux, cela n'y changera rien puisque vous aurez conservé les mêmes rapports de forces.

Mais Élie Faure n'en reste pas là. C'est qu'il rencontre en Amérique un cinéma et peut-être une urbanité qui, dans le désordre sublime du monde moderne, créent des agencements de matières, de mouvements et de formes devant plus à la formation chimique de quelque corps inconnu dans un creuset bouillonnant qu'à un élan religieux ou moral vers l'idéalisme. Il



*C'est ce nouveau rapport de forces que l'œuvre vidéographique Hong Kong Song de Robert Cahen capture à travers le flux ininterrompu et rythmique de superpositions, d'oscillations, de mouvements ralentis, simultanés et enveloppés, et où le temps et l'espace se mettent à flotter.*

rencontre des agencements devant lesquels il devient inutile d'insister sur les erreurs de forme, sur les inharmonies parfois choquantes de couleur tellement le dégagement de nouvelles possibilités de vie l'emporte sur le jugement esthétique (*Ibid.*, 107-108). Et il semble alors que si le cinéma et la ville dressent toujours un plan de variation, s'ils continuent de se construire par fragmentation et dans l'intrication de mouvements, il faudra maintenant donner un autre sens aux mots *variation*, *fragment* et *mouvement*. Car ils sont passés dans un autre rapport de forces.

### **Enveloppement et ralenti**

C'est ce nouveau rapport de forces que l'œuvre vidéographique *Hong Kong Song* de Robert Cahen capture à travers le flux ininterrompu et rythmique de superpositions, d'oscillations, de mouvements ralentis, simultanés et enveloppés, et où le temps et l'espace se mettent à flotter (Lischi, 1997 : 78-79).

Voyez sur l'écran le grouillement moléculaire de l'image, ces surfaces, ces formes, ces mouvements liquides, l'enveloppement d'une image par une autre, le développement d'une image dans une autre, comme si la carte d'une ville, à peine plongée dans un élément liquide, s'étirait, se contournait, se colorait, se différenciait, devenant visages, façades, lignes, parcours. Voyez ces brumes et ces vapeurs, ces reflets de lumière et ce débordement des couleurs, ces visages entassés, apparaissant et disparaissant, cette population qui piétine dans l'indifférence un sol tantôt onduleux, tantôt glissant d'une ville sans perspective, sans point de fuite, sans points nodaux, sans remparts, sans mesure, mais dont l'espace n'est pourtant pas sans distances, sans intensités, sans aspérités, sans densités, un espace qui n'a peut-être plus d'organisation mais qui n'est pas sans consistance. Que cet espace filmique et urbain ne se construise pas par collage et superposition devrait déjà nous indiquer un changement de rapport de forces. Ici, les mouvements ne s'entrechoquent pas puisqu'ils n'ont pas d'origine ni de destination ; ils forment un milieu en coulant les uns dans les autres. Ici, les plans ne s'empilent ni ne se collent, ils ne font valoir aucune coupure, aucun hiatus formel parce qu'ils ont perdu cette individualité qui leur donnerait encore un bord, une

limite, une arête ; au contraire, ils s'enveloppent, se mêlent, composant ainsi une zone de voisinage et d'indiscernabilité, un seul plan de consistance. Mais l'indiscernabilité, ce n'est pas l'indistinction ; la consistance, ce n'est pas l'homogénéité : c'est un autre mode d'individuation qui est le secret du rapport de forces à l'œuvre.

Cette consistance optique et urbaine est donc obtenue par enveloppement et non par juxtaposition. D'où l'impression que la ville prolifère sans grandir ; qu'elle se raréfie sans se vider. C'est que l'enveloppement ne démarre pas d'un point précis de l'espace ni de ses bords : ici, l'enveloppement qui opère la déformation de la ville arrive de nulle part et semble se continuer ailleurs, comme animé par une onde qui l'a précédé et lui survivra. C'est pourquoi l'enveloppement des images les unes dans les autres est équivalent à une mobilisation de tout l'espace. Et c'est pourquoi l'indiscernabilité n'est pas indistinction, mais mise en mouvement des limites qui semblent maintenant émerger de l'intérieur de l'enveloppement plutôt que d'en marquer d'avance les étapes, les bifurcations, les voies, les arrêts. Les limites peuvent proliférer et le font, les chemins bifurquer, se multiplier et rester virtuellement coexistants. Cependant, les limites n'assurent plus la division d'une ville, son quadrillage, sa mesure, et les chemins, le passage le plus court ou le plus sûr pour se rendre d'un quartier à l'autre : chaque limite marque l'enveloppement de plusieurs intensités de temps ; chaque chemin, la rencontre de distances sans commune mesure. On occupe l'espace sans compter les bornes, on combine des portions spatiales d'après des arrangements dont le nombre excède tous les éléments : il y a plus de chemins possibles qu'il n'y a de quartiers urbains donnés. Au plus court on n'oppose ni le plus long ni le plus lent, mais l'implication de distances et de durées. La ville est traversée par des trajets qui ne mènent nulle part, des trajets qui valent pour eux-mêmes : c'est l'extériorité des relations qui est élue au rang de seule expérience urbaine créative. À l'ordre hiérarchique des dépendances et des appartenances, on a substitué l'espace erratique des parcours ; à l'organisation verticale se substitue une distribution horizontale nouée de proche en proche. De l'aménagement urbain, on passe à des parcours étranges, sinueux, dont la turbulence est comme fluviale. La route se comporte comme un fleuve, de sorte que

chaque trajet devient une ligne flexible, modulable, indépendante des termes qu'elle est censée relier. Bref, du réseau routier se dégage une logique typiquement maritime, très différente dans sa répartition fluxueuse et échevelée (Martin, 1995 : 13-39). Il ne s'agit pas de multiplier des points de contact et des chemins de communication, mais de dégager un espace flottant où les points sont flexibles, les vecteurs fluxueux, un espace issu de la mer et qui entraîne la ville dans une déterritorialisation maritime. Hong Kong n'est plus un port, pas même un bateau ni une flotte, mais un film, une surface liquide.

Mais pourtant, tout cela n'est pas dispersion anarchique ; tout cela tient. Tout cela ne gravite pas autour d'un centre, mais pourtant tout cela consiste. Répondre à la question : comment en arrive-t-on à cette consistance ? c'est répondre au problème que posent le cinéma et la ville, c'est contre-effectuer le rapport de forces et non plus simplement le subir. Il faut alors se demander ce qui anime l'enveloppement continu et comment cet enveloppement opère.

Entre toutes ces images, il existe une transversale qui nous fait envelopper un fragment dans l'autre sans jamais rassembler la multiplicité dans un enveloppement ultime, une transversale qui permet à l'enveloppement d'affirmer tous les fragments sans les réunir. L'unité de toutes les images ne se fait pas par elles ou en elles, mais sur une transversale que nous ne cessons de parcourir: la chaîne associative hétéroclite est unifiée par un principe d'individuation (Deleuze, 1996 : 138). Cette transversale est une variable de temps : c'est le ralenti. Le ralenti n'immobilise pas les fragments dans un cadre, pas plus qu'il ne fixe les étapes d'un mouvement d'un fragment à l'autre. Il permet au contraire au mouvement de s'arracher à ses coordonnées, de passer entre les fragments, de ne plus se mesurer en extension mais en intensité, de se faire enveloppement d'intensités de temps, quelque chose qui ne se pense plus comme un intermédiaire mais qui crée un milieu autonome dans lequel s'enveloppent les images comme autant de durées hétérogènes. Rudolf Arnheim l'avait bien vu: «[The slow motion] might, for instance, serve to slow down natural movements grotesquely ; but it can also create new movements, which do not appear as the retarding of natural movements but have a curious gliding, floating character of their

own» (1958 : 100). Le ralenti, c'est la transversale qui fait communiquer les points de vue suivant sa propre dimension, alors qu'ils restent incommunicants d'après la leur (Deleuze, 1996 : 202). L'enveloppement des durées qui en résulte ressemble moins à une synchronisation qu'à une interrythmicité: ce qui nous est donné, ce n'est pas un accord chronologique de plusieurs strates de temps, mais un morceau de temps, une intensité de temps, un mode d'existence.

Le ralenti lui-même, comme principe d'individuation, exprime un monde en continuel commencement, répétition de la différence, qui n'enveloppe qu'avec de l'inégalité. Le «génie» du ralenti est d'impliquer des intensités de temps, de les maintenir dans cet état d'implication en suspendant la chronologie, c'est-à-dire l'épuisement des intensités dans la trajectoire d'un mouvement d'une position à l'autre. Mais si ces intensités de temps plutôt que de retomber chacune de son côté s'impliquent l'une dans l'autre, c'est que le ralenti fait de l'image une matière ductile, malléable. Plus encore, liquide. Ce n'est plus une matière formalisable, mais un matériau dont la capacité d'affection, la force passive, est propice à capturer les forces actives des durées hétérogènes. Le ralenti a dématérialisé les milieux physiques de sorte que, passant l'un dans l'autre sous forme liquide, ils capturent des paliers hétérogènes, des vitesses, des tensions, des niveaux, des degrés de temps.

Les images ne composent pas ensemble un tout, pas plus qu'elles ne témoignent d'un tout duquel elles se seraient arrachées. Le ralenti a pris sur lui le moyen de les faire communiquer. Mais ce moyen, ce n'est pas une mesure commune ; c'est un rapport de vitesse et de lenteur qui répète une inégalité, de sorte que si les images s'impliquent les unes dans les autres, c'est en conservant une distance : chaque image comme durée propre enveloppe les autres selon un rapport de distance. C'est précisément ce qui fait de cette ville un plan intensif de temps, et non seulement une distribution folle d'objets qualifiés sur une étendue anarchique.

Le ralenti arrache les images à l'organigramme de la ville, il les traite comme particules liquides, il les rend capables de s'envelopper mutuellement, nous les faisant du coup penser

toutes, nous y forçant, mais sans recourir à un plan d'organisation des contiguïtés, des juxtapositions. Entre toutes les images existe donc un système de passage qu'il ne faut pas confondre avec un moyen de communication directe ni d'addition : le ralenti n'annule pas l'inégalité des images ; il est l'inégalité même, un mouvement qui ne s'éteint plus dans l'explication des positions qu'il rejoint, mais un mouvement qui diffère son extinction, qui multiplie les détours, les niveaux, les écluses, les tensions, au point de faire oublier la trajectoire sur l'étendue pour ne conserver qu'une variation de vitesse et de lenteur. Les vœux d'Élie Faure exaucés :

La notion de durée entrant comme élément constitutif dans la notion d'espace, nous imaginons facilement un art cinéplastique épanoui qui ne soit plus qu'une architecture idéale [...] parce qu'un grand artiste pourra bâtir seul des édifices se constituant et s'effondrant et se reconstituant sans cesse par insensibles passages de tons et de modelés qui seront eux-mêmes architecture à tout instant de la durée, sans que nous puissions saisir le millième de seconde où s'opère la transition. (1953 : 42-43)

Et si la transition reste insaisissable, c'est que les associations subjectives sont dépassées vers une intensité de temps, c'est-à-dire vers un point de vue supérieur qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde; un point de vue qui dépasse l'individu qui y prend place. On atteint «[...] ce point où la chaîne associative se rompt, saute hors de l'individu constitué, se trouve transférée à la naissance d'un monde individuant» (Deleuze, 1996 : 134). Dès lors, si filmer signifie créer, cette création est celle d'un point de vue qui sera la condition du voir et du vu, d'une temporalité qui vaut pour toutes les associations, d'un principe d'individuation qui vaut pour tous les individus créés. Un principe d'individuation : ni une signification subjective ni une valeur intelligible objective, mais un processus de production de la ville et du regard. Si filmer signifie créer, cette création est celle d'une temporalité : la temporalité du devenir, de celui qui traverse la ville, qui la voit, qui la pense. Mais qui ? Un «homme à la caméra», c'est-à-dire un sujet transpositionnel, une ligne de temps qui enfile les durées hétérogènes de la ville sans annuler leur différence, qui saisit la ville dans cet état où elle se présente dans toute sa

multiplicité avant de s'organiser pour un seul point de vue, dans cet état où elle force celui qui passe dans la ville à survoler tous les points de vue comme autant de manières de vivre l'hétérogénéité du temps. Et il n'est pas étonnant que nous ayons à construire une telle temporalité, une telle modulation temporelle, puisqu'elle n'est donnée qu'à l'œil que nous n'avons pas (Deleuze, 1983 : 117).

*Hong Kong Song* est constitué de perceptions humaines, de ce qu'il est possible de capter et de composer à partir d'un point de vue unique et successif : les quartiers de la ville ou les activités qui y sont pratiquées nous sont rendus visibles par le déplacement corporel du caméraman, par le déplacement de son unique point de vue. Mais Cahen dégage un champ impersonnel débordant cette perception humaine. C'est un champ de visibilité qui n'en est pas moins constitué d'images, mais d'images au statut spécial : ce sont des perceptions acentrées, asubjectives (*Ibid.*). Ces perceptions sont celles de l'enveloppement qui implique des fragments éloignés, inaccessibles simultanément à un point de vue unique, des intensités de temps impossibles à distribuer de part et d'autre d'un présent. Grâce à l'enveloppement se crée donc une intensité de temps nouvelle où s'impliquent des durées jusque-là successives : plus encore qu'il ne procède à un rapprochement de fragments, plus encore qu'il ne fragmente et recompose selon un nouvel ordre une ville qui resterait la même pour l'unique conscience d'un flâneur, *Hong Kong Song* compose des intensités de temps qui sont autant de points de vue non seulement individués mais individuants, propres à multiplier la ville en différentes vitesses, en différentes tensions et différents niveaux de temps.

Et c'est au cœur de ce champ asubjectif, impersonnel, que des puissances nouvelles de perception sont engendrées. Ces nouvelles puissances permettent de juxtaposer et d'accrocher n'importe quel point de la ville dans n'importe quel ordre temporel (Vertov, 1972 : 127). Ce sont elles que conquiert un sujet qui n'est plus foyer de la perception, mais mobilité, ligne de passage entre des intensités de temps. Un sujet qui n'est plus le point présent et d'origine d'une coordination dans le sens commun et le bon sens, mais un sujet conclu, le sujet d'une conclusion ouverte, d'une addition de perceptions inhumaines



dont le compte n'est jamais fait. Et à ce compte, tous les trucages n'en sont pas, ne sont pas des moyens de composer et de recomposer esthétiquement la ville ; ce sont des opérations vitales d'exploration des perceptions dégagées du corps propre, de déplacement ou de multiplication des organes de perception en passant d'une vitesse à l'autre, d'une durée à l'autre, d'une intensité de temps à l'autre jusqu'à atteindre ce point où ce qui était séparé dans l'espace s'enveloppe réciproquement, où ce qui était successif dans le temps s'implique mutuellement. Robert Cahen semble moins composer et recomposer la totalité matérielle et actuelle de la ville qu'il n'agence ses fragments de sorte qu'ils capturent, par leur dissymétrie enveloppée, les inégalités temporelles dont la ville est l'expérience, réinscrivant les fragments urbains dans cette dimension intensive et temporelle qui les avait produits. Les images ne représentent pas des objets qualifiés ; plutôt, elles se servent de ces objets pour faire sentir une inégalité. Et, du coup, ces objets apparaissent eux-mêmes comme des intensités : des catalyseurs, des convertisseurs, des transformateurs de temps. Cahen ne trouve pas directement dans la ville, tout fait, ce qu'il exprime dans son film, ce qu'il dégage et répète par son film ; il ne recueille pas la belle diversité étalée de la ville, il répète l'inégalité des durées qui produit cette diversité.

Le mouvement d'un tramway et la quasi-immobilité de l'un de ses passagers. Ces deux fragments sont rapprochés. Mais qu'est-ce qui est rapproché à travers eux ? Des intensités de couleur ou de lumière, un rapport de vitesse et de lenteur, une manière d'évoluer, de passer ou de s'immobiliser. Du rapprochement de ces traits intensifs naît une vibration ; une vibration se crée de leur inégalité de niveau ou de degré. Cette connexion n'égalise pas ces intensités, elle en règle plutôt les distances, elle les enveloppe en reconduisant l'inégalité qui les sépare.

Mais ces mêmes fragments vont chacun valoir comme une intensité de temps particulière ou une vitesse existentielle. C'est-à-dire que depuis le point de vue qu'est chacune de ces intensités de temps, la matière, les formes, les milieux spatio-temporels prennent une consistance qui est égale à une capacité de perception. Le ralenti fait entrer en résonance ces vitesses

existentielles, il est l'entre-deux où elles viennent s'envelopper mutuellement.

Ces fragments de durée ne sont donc pas agencés dans le ralenti sans renvoyer à un plan intensif du temps : le passage incessant de l'une à l'autre ne s'effectue pas sans les déborder vers un plan de modulation du temps. Deux durées étant données, le mouvement de l'une à l'autre en accuse l'écart et plonge ces deux durées dans cet écart comme dans un potentiel de temps, dans le temps comme modulation continue. En d'autres termes, dans l'écart entre les durées se laisse sentir la possibilité de passer des deux durées irréductibles à une série illimitée de durées différentes (Deleuze, 1981 : 45- 49).

À ce stade, nous pouvons dresser le diagramme du rapport de forces temporelles qui nous occupe. La fonction des images de *Hong Kong Song* n'est pas de faire le compte de tous les mouvements humains ou mécaniques que contient une ville ; la fonction du montage n'est pas davantage d'organiser tous ces mouvements en suivant un enchaînement sensori-moteur. Le cinéma prend ici une toute autre fonction qui consiste à «rassembler» le temps, à faire valoir le temps en soi comme un rapport de forces, au-delà des souvenirs, des jours et des heures (Deleuze, 1986 : 139). Si le film accompagne des mouvements urbains de toutes sortes, s'il trouve le moyen de s'y glisser ou encore de les produire lui-même, tous ces mouvements ne valent maintenant qu'à titre de vitesses existentielles, comme intensités de temps.

Qu'est-ce que ce temps en tant que force ? Ce n'est pas une force d'élévation à l'infini (l'éternité) ni une force de la finitude (l'instant quelconque, chronologique ou chronométrique) ; c'est une force du fini-illimité : un nombre  $x$  d'intensités de temps sont modulées continûment pour produire un nombre  $x$  de dynamismes spatio-temporels. Le temps est élevé au rang de machine abstraite : c'est une fonction non formalisée (une force active de modulation), saisie indépendamment des formes concrètes, et une matière non formée (des intensités de temps comme matériau) prise indépendamment des êtres ou des objets dans lesquels elle entrera (*Ibid.*, 140). La force active de modulation s'incarne ici dans le ralenti et l'enveloppement, et les

intensités de temps dans la pluralité des images en mouvement. Si bien que filmer une ville correspond à la possibilité de naviguer sur son potentiel virtuel d'intensités temporelles en parcourant les méandres de son espace actuel.

Si le cinéma et la ville posent problème, c'est qu'ils posent le problème des relations. Et ces relations, on sent bien qu'elles ne peuvent plus être de l'ordre de la contiguïté, de la juxtaposition, de l'analogie ou de la causalité entre fragments actuels. Qu'à s'en tenir là, la ville reste un chaos extensif. Le film *Hong Kong Song* nous propose une solution, un autre mode d'existence, un mode d'existence intensif où les relations dont on se rend capable sont maintenant de l'ordre de l'implication, un mode d'existence où il ne s'agit plus de récolter et de recoller les fragments actuels de la ville et du cinéma, mais d'impliquer les durées qui produisent ces fragments d'espace-temps. Cela signifie une exploration d'un autre regard et d'une autre subjectivité : un devenir-imperceptible.

### **Devenir-imperceptible**

Le rapport de forces temporelles résonne en nous, il entre en voisinage avec nos propres modes d'existence, nos propres dynamismes spatio-temporels : la modulation de temps impliquée dans l'objet vu résonne en nous, nous force vers d'autres possibilités d'existence, vers d'autres puissances de perception. Mais le regard ne s'engage pas dans un devenir sans que l'objet n'échappe aussi à sa forme : quand le ralenti capture la modulation des intensités de temps de la ville, la ville devient liquide. Nous ne devenons pas l'une des possibilités d'existence de la ville, l'une de ses intensités de temps, sans que la ville ne fasse elle-même un déplacement vers des mouvements liquides. En ce sens, ni le visible ne précède le regard, ni le regard ne détermine le visible ; le visible et le regard se concluent du devenir dans lequel ils sont embarqués, le visible et le regard se concluent du ralenti qui a donné la juste consistance au matériau filmique pour qu'il enveloppe des intensités de temps et les module.

Voir signifie alors prendre possession de ces forces temporelles pour un instant, les vivre, en faire l'expérience sur

soi. Un devenir, c'est nécessairement une épreuve, un apprentissage, l'expérience d'un rapport de forces intolérable à l'organisme. Élever la perception jusqu'à la capture des forces temporelles ne se fait pas sans s'arracher à sa réserve, à ses sentiments personnels, à ses souvenirs, sans que l'objet cesse d'être le rappel ou le fantôme d'une perception ancienne (Zourabichvili, 1996b : 201). La perception n'advient alors que dans la disjonction des facultés, là où le perçu n'est plus d'abord conçu ou remémoré.

C'est dire que ce qui nous violente n'est pas le rapprochement de fragments hétérogènes, l'accouplement de dimensions sans mesure, le croisement de directions divergentes. Ce qui nous violente est précisément ce qui provoque ce rapprochement, cet accouplement et ce croisement, en maintient l'instabilité, en suscite la variation, en multiplie les connexions : la modulation de temps.

La ville ne me renvoie pas à moi-même, à mon organisme et à sa position dans un espace et un temps extensifs ; elle m'engage dans un devenir où le sujet n'est plus co-extensif à lui-même, où la forme même du sujet se révèle inadéquate (*Ibid.*, 196). Car peut-on encore se considérer comme un sujet quand le grouillement que l'on est, que l'on a, auquel on participe, nous engage dans un devenir informel, nous emporte dans la modulation. Filmer la ville, ce n'est plus lui faire face mais s'y engager. Et cet engagement est le dégagement d'une zone de voisinage, d'une zone de réversibilité entre le regard et le visible. Le régime descriptif qui s'ébranle dans *Hong Kong Song* n'est autre qu'un discours indirect libre : le sujet qui voit est la ville qu'il devient. Étrange indirect libre où il s'agit de capturer des particules appartenant à plusieurs règnes : noces contre nature. Plus encore, le sujet qui voit, ce par quoi il voit et ce qu'il voit se déplacent, glissant sur la modulation de temps. La capture des forces temporelles lance le regard dans des vitesses et des mouvements non humains (le ralenti et l'enveloppement), et la ville, vers un clapotement moléculaire.

Je ne deviens la ville que dans la mesure où la ville me violente, me déborde et mène sa vie infernale en moi, me donnant la consistance propre à capturer le rapport de forces qui

la constitue, et qui justement me violente et me déborde (*Ibid.*, 191). Le paradoxe de ce regard est le suivant : c'est un regard inséparable d'une passivité qui entraîne pourtant le sujet dans un devenir actif, mais précisément impersonnel, préindividuel. Voilà qui nous permet de préciser ce triple devenir qui nous intéresse : si le regard est entraîné vers des vitesses et des lenteurs non humaines (le ralenti et l'enveloppement), et la ville vers un clapotement moléculaire, celui qui voit, lui, est entraîné dans un devenir-imperceptible : tout son organisme qui l'identifie et lui permet de reconnaître devient un matériau capable de capturer des vitesses et des lenteurs. L'esprit, tout en restant une possibilité de contraction dans la contemplation, est coupé de l'action propre à l'organisme, l'organisation subjective et corporelle lui est devenue impossible.

Une subjectivité reste à l'œuvre, mais c'est une subjectivité qui ne peut plus se réduire à l'individualité d'une personne. Elle est un assemblage de perceptions hétérogènes, la zone de voisinage même où se déploie une série de devenirs dans un dynamisme spatio-temporel, dans la vitesse et la lenteur. L'«homme à la caméra», ce n'est pas un touriste ou un guide : trop visibles, ces deux-là qui n'existent que d'être perçus et comme foyers de la perception. L'«homme à la caméra» est d'une grande discrétion car il s'est débarrassé de lui-même. Être d'une grande urbanité, homme sans qualités, il est devenu imperceptible à force de devenir n'importe qui et n'importe quoi. Il n'est pas un type ou une personne, c'est une puissance de perception, un point de vue qui précède la subjectivité et ne cesse de la déplacer (*Ibid.*, 196), car le devenir-imperceptible équivaut à un perspectivisme généralisé.

L'«homme à la caméra» est un sujet mobile, inattribuable, capable de glisser sur des points de vue, sans jamais tomber dans l'identification. Il voit les mouvements d'une ville, il sent à travers cette mobilisation généralisée ce dont la ville nous rend capables, il sent les vitesses existentielles à travers lesquelles elle nous fait passer comme autant de capacités de voir. Il n'y aurait aucun apprentissage, aucun devenir, la rencontre n'aurait aucun intérêt vital, s'il ne s'agissait que de recueillir un ensemble d'informations générales sur la ville : ses qualités ou ses traits exotiques. L'«homme à la caméra» ne reconnaît pas Hong Kong,

ou plutôt il continue de reconnaître Hong Kong, mais cela ne constitue pas la rencontre, ne déclenche pas un apprentissage. Ce qu'il découvre, ce sont des intensités de temps et les possibilités de vie qu'elles impliquent (*Ibid.*, 204-205).

Sortir en ville et rentrer au cinéma, ce sera donc passer par des perceptions qui ne cernent plus une forme dans une matière amorphe, mais composent un matériau suffisamment riche pour capturer un nouveau dynamisme spatio-temporel. Sortir en ville et rentrer au cinéma, ce sera donc une manière mobile d'habiter une variété spatiale fragmentée, hétéroclite, et d'en dégager la modulation temporelle, de prendre sur soi cette modulation comme la seule chose qui fasse tenir. Une manière de ne plus être anonyme dans une ville ni caché dans une salle obscure, mais d'apprendre à devenir-imperceptible jusqu'à ne plus avoir à se perdre ou à se cacher parce qu'on aura réussi à n'être plus que ce ralenti et cet enveloppement qui font les connexions.

Un sujet naît au cœur de ce devenir : un sujet ambigu, d'emblée divisé puisque la distance qui résonne d'un point de vue à l'autre est double et inégale. Ce sujet est un va-et-vient, un aller et retour, un survol dissymétrique. Un point de vue s'affirme en se différenciant d'un autre, et ce processus même suppose qu'il passe dans l'autre : les points de vue ne divergent pas sans s'impliquer mutuellement, sans que chacun ne devienne l'autre dans un échange inégal (Zourabichvili, 1996a : 106-107). Et dans la transition des perspectives temporelles, nous ne devenons pas sensibles sans devenir en même temps et par là même imperceptibles : on ne sait pas où l'on commence et où l'on finit dans le survol dissymétrique des points de vue. Et c'est heureux parce que ce perspectivisme nous jette dans une expérience où l'on va apprendre ce dont notre corps est capable, tout comme notre esprit. Ce perspectivisme n'est pas un relativisme puisqu'il y a capture, sélection et construction. En ce sens, cette activité d'agencement est joyeuse.

Mais comment cette coexistence peut-elle être vécue s'il n'y a de sujet qu'individué ? Quelle est, en d'autres termes, la consistance de cet «homme à la caméra» ? Son individuation est précaire, mais elle est riche des perceptions qu'elle explore :

Elle avait atteint les grilles du Parc. Elle resta un moment à regarder les omnibus de Piccadilly. Elle ne dirait plus jamais de personne, il est ceci, il est cela. Elle se sentait très jeune ; et en même temps, incroyablement âgée. Elle tranchait dans le vif, avec une lame acérée ; en même temps, elle restait à l'extérieur, en observatrice. Elle avait, en regardant passer les taxis, le sentiment d'être loin, loin, quelque part en mer, toute seule ; elle avait perpétuellement le sentiment qu'il était très, très dangereux de vivre, ne fût-ce qu'un seul jour. Elle n'avait pas pour autant le sentiment d'être particulièrement intelligente, ni d'avoir quoi que ce soit de spécial. [...] Elle ne savait rien : pas de langues étrangères, pas d'histoire ; il lui arrivait rarement de lire un livre, si ce n'est des Mémoires, avant de s'endormir ; et pourtant, elle trouvait tout cela absolument fascinant ; les taxis qui passaient ; et elle refusait de dire de Peter, ou d'elle-même, je suis ceci, je suis cela. (Woolf, 1994 : 68-69).

Sortir en ville et rentrer au cinéma, c'est alors affirmer la disjonction libre : les positions différentielles subsistent parfaitement, mais elles sont toutes occupées par un sujet sans visage et transpositionnel (Deleuze et Guattari, 1972 : 91). Il ne s'agit pas de trouver la volonté qui nous manquerait pour édifier une synthèse qui dépasserait dans une réalité originaire les disjonctions d'une réalité dérivée (*Ibid.*, 92) ; il s'agit de dériver d'un terme à l'autre en suivant la distance qui les sépare tout autant qu'elle les relie. Et s'il nous fallait, à la suite de Deleuze, tirer les conséquences d'une telle expérience du sujet, il faudrait alors affirmer un homme sans nom, sans famille, sans qualités, comme celui que je deviens ou ne cesse de devenir, ou que je suis en tant que je deviens (Deleuze, 1968 : 121).

Dire quelque chose en son propre nom, c'est très curieux ; car ce n'est pas du tout au moment où l'on se prend pour un moi, une personne ou un sujet, qu'on parle en son nom. Au contraire, un individu acquiert un véritable nom propre, à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, quand il s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, aux intensités qui le parcourent. (Deleuze, 1990 : 15-16)

Devenir-imperceptible signifie ceci : le sujet éprouve le déplacement de sa perception comme un déportement de soi qui

ne le laisse pas tel qu'il était auparavant. Car éprouver le temps, c'est mettre en perspective des possibilités d'existence hétérogènes : sortir en ville, rentrer au cinéma.