

Deux représentations du temps

Time code des séquences (éditions DVD) :

- « La scène de l'horloge » dans *L'Argent de poche* (20 min 24 à 21 min 58)
- « L'attente avant le départ pour Téhéran » dans *Le Passager* (41 min 05 à 45 min 55)

Le temps représente une donnée élastique par excellence, sur le grand écran plus encore – alors qu'on peut faire remarquer que dans le cadre des arts vivants, une minute reste une minute, partagée par la scène et la salle. Comme le cinéma tout entier, Truffaut et Kiarostami opèrent ici une forte distorsion : la durée filmique s'éloigne considérablement des temporalités envisagées par la narration dans les extraits. L'un et l'autre rendent le temps visible et audible - la grosse horloge de la cour de récréation dans *L'Argent de poche*, le réveil bruyant dans *Le Passager* - et mettent en scène une attente fébrile.

Suspendu au temps

Chez Truffaut, la distorsion opère par le biais d'un montage largement visible, principalement avec une utilisation de raccords qui modifient la perception de l'écoulement des minutes. On note d'abord que cette distorsion est d'abord compression par le biais de l'exercice proposé par l'institutrice : la révision de dates importantes entre les XVe et XVIIIe siècles. Soit la traversée de pas moins de quatre siècles en quelques questions ; on peut considérer qu'il y a déjà mise en scène du temps par l'autorité professorale. Mais le principal effet cinématographique vient du hiatus entre le temps de la narration (plus de 5 minutes) et la durée filmique de l'extrait (1 min 34).

Truffaut use de la capacité du cinéma à comprimer le temps tout en le rendant, ce qui permet de créer une impression de tension puisqu'on peut considérer qu'il s'agit d'une scène « classique » de suspense. Le montage accentue une dimension de compte à rebours, il scande les minutes (gros plans récurrents sur l'horloge, accentuation du son au passage de ces minutes) et la compression temporelle est accompagnée par l'accélération de la vitesse d'enchaînement des plans. La séquence débute par un plan moyen sur l'institutrice qui interroge un élève, son regard se porte vers lui mais la caméra fait le raccord sur Desmouceaux qui s'inquiète, avec, dans la profondeur de champ, l'horloge. Une façon d'installer la dramaturgie de la séquence : Desmouceaux sera-t-il interrogé avant la sonnerie ? On le devine aisément, le garçon ne connaît pas sa leçon et ne reste alors plus que 5 minutes. Le plan suivant est centré sur l'horloge, une minute passe, plus que quatre. De retour vers Desmouceaux, un raccord de regard nous ramène à l'horloge, pour une nouvelle minute. La séquence s'éloigne quelque peu du suspense en passant par Julien Leclou qui s'est endormi, une autre façon de faire passer le temps...

Après ce détour, on revient au suspense initial, avec un nouveau plan prenant Patrick de profil avec l'horloge dans la profondeur de champ. Quand il finit par être interrogé, le rythme s'accélère. L'échelle des plans se modifie également – des gros plans – pour former un triangle entre l'institutrice, Desmouceaux et l'horloge. On compte pas moins de huit plans en une quinzaine de secondes, représentant une minute de temps réel. Raccords, plans plus rapprochés, accélération du montage permettent ici d'organiser une compression temporelle tout en ménageant un suspense, le cinéma contrôle le temps : temps de la narration et temps filmique correspondent de moins en moins au fil de l'extrait. Au bout du suspense, la sonnerie signalant la fin du cours vient souligner la victoire de Patrick sur le professeur, qui est aussi une victoire du temps de l'enfance sur celui ménagé par les adultes et l'autorité scolaire.

Temps suspendu

Dans *Le Passager*, on assiste à une toute autre formulation du temps, la distorsion n'en reste pas moins très grande lors de l'attente de Ghassem avant son départ en bus pour Téhéran. Comme dans *L'Argent de poche*, on retrouve ici le motif récurrent de plans sur l'appareil de mesure du temps - on en compte cinq. Nulle surprise de la part d'un maître en la matière, l'extrait retranscrit formidablement bien l'idée d'attente, ici impatiente et fébrile. Point d'emballage dans le suspense, mais un suspense tout de même lorsqu'Akhbar, l'ami du « passager », lui conseille ne pas s'endormir – nœud dramatique qui fait écho à la mésaventure finale du personnage. Notons que Kiarostami introduit ici une forme d'inversion en faisant de l'endormissement un élément de suspense, quand, d'un point de vue dramatique, il s'agirait plutôt du réveil – par exemple lorsqu'on s'est introduit par effraction dans une maison dont les occupants dorment.

Alors que Truffaut joue sur l'idée de compression et d'accélération du temps, Kiarostami procède tout autrement en ne mettant pas de ruptures rythmiques, tout l'extrait se joue sur un même tempo lent, souligné par le son - rehaussé - du réveil qui égraine les secondes (quand l'horloge chez Truffaut égraine seulement les minutes). Cet ensemble de choix du cinéaste Iranien a tendance à donner une impression de temps réel, de quotidienneté, de réalisme, d'un temps vécu dans sa matérialité, la bande sonore accompagnant ce mouvement. Et le spectateur vit véritablement le temps au côté du personnage, on peut considérer que Kiarostami nous ennue et nous fait attendre en compagnie de son personnage, avec lequel le sentiment de proximité est alors très fort.

L'impression de continuité d'un temps rendu dans sa matérialité manifeste l'essence malicieuse du geste kiarostamien, comme souvent basé sur le faux-semblant. La compression temporelle est en effet beaucoup plus grande que dans *L'Argent de poche*, mais largement moins ressentie – et moins visible. Ce n'est pas moins de 2h20 de temps réel qui est perçu dans un temps filmique d'un peu moins de 5 minutes. Quand Truffaut use du montage - et des raccords - pour accélérer le temps, on ne trouve pas ici de figure de style aussi perceptibles. Comme toujours chez le cinéaste Iranien, la discontinuité se joue dans une forte impression de continuité, celle d'un temps dont on semble faire – fausement – l'expérience. D'un point de vue narratif, il s'agit d'ellipses, mais celles-ci ne se signalent pas, ne se matérialisent pas de façon très explicite. On peut parler de trouées qui interviennent entre les plans, mais aussi - peut-être – au cours même d'eux, notamment de ceux où Ghassem pique du nez.