

Odin, P-E. [2014] : *L'Inversion temporelle du cinéma : tête à queue de l'univers*, Marseille, Al Dante.

Compte-rendu par Stanley Kollasch

L'envers d'un objet, quel qu'il soit, fascine lorsqu'il révèle sa face cachée, inavouée, refoulée. Il apparaît comme une confirmation de son endroit, de son côté visible, qui répond davantage à des normes ou des idées préétablies sans que l'on cherche à scruter au-delà. Pourtant, certaines pensées tendent à affirmer que la partie refoulée est susceptible de mettre au jour notre inconscient, les profondeurs de notre être et de nos sentiments, de dévoiler une « vérité » quant à nos façons d'agir.

Paul-Emmanuel Odin défend cette thèse dans son ouvrage *L'Inversion temporelle du cinéma : tête à queue de l'univers* (2014). S'appuyant sur des écrits aussi bien psychanalytiques que philosophiques, l'inversion temporelle cinématographique participe selon lui d'une subversion qui renverse l'ordre établi et la raison, toutefois nécessairement compatible avec le temps « normal », celui qui s'écoule « naturellement », sans lequel il ne pourrait exister ni même être défini.

L'auteur initialise la problématique en brassant une multitude de films de tous genres, aussi bien populaires que d'auteur, classique qu'expérimental, à la recherche de la moindre trace d'une inversion de la continuité au cinéma. L'hypothèse centrale d'Odin est de considérer l'inversion temporelle — qui regroupe aussi bien des inversions pelliculaires que des récits à rebours et des va-et-vient entre deux lieux dans l'espace — en s'alignant sur l'idée suivante : cette figure de style traduit les nombreuses fluctuations de notre esprit qui est par essence non linéaire, oscillant d'une idée à l'autre, et peut potentiellement révéler des lectures critiques sous-jacentes ou relatives à la condition humaine.

Son argument se positionne dans une volonté de réactualiser un propos en ces temps de discours postmoderniste et post-politique. À l'heure où l'image de synthèse prédomine de plus en plus dans les médias de masse et où le jeu vidéo, par ses caractéristiques interactives, rend le mouvement des personnages imprévisible, car soumis au contrôle du joueur, Odin désire repenser le cinéma sous cet angle. Pourquoi précisément cet art ? Parce qu'il semble être le seul médium où l'inversion temporelle est donnée à voir comme une *perception* directe, immédiatement ressentie par le spectateur. L'inversion trouble certes l'ordre des choses et bouscule les attentes, mais suscite dans le même temps un plaisir caché.

Paul-Emmanuel Odin enseigne actuellement la théorie de l'image contemporaine à l'école supérieure d'art d'Aix-en-Provence. À la fois artiste et écrivain-théoricien, titulaire d'un doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles à la Sorbonne-Nouvelle Paris 3, il fait partie du collectif artistique *La Compagnie* dans la région de Marseille. Il a publié des articles un peu partout dans le monde, notamment à Zurich, San Francisco, New York et Paris. Un précédent ouvrage, *L'Absence de livre (Gary Hill et Maurice Blanchot ; vidéo et écriture)* (Presses du Réel, 2008), nous renseigne une première fois sur son orientation académique et théorique tournée vers l'image contemporaine. Ses ateliers, performances et expositions lui ont donné l'occasion d'inviter de nombreux artistes – parmi eux Gary Hill et Maurice Blanchot –, et lui ont permis de prendre connaissance de leurs travaux de sorte à les intégrer dans sa pensée, sa pratique et son corpus – certaines œuvres de Hill et de Blanchot sont reprises dans le présent ouvrage et soumises à l'analyse d'Odin.

L'Inversion temporelle du cinéma est, au départ, un sujet de thèse défendu en 2011 pour l'obtention de son titre de doctorant. Notons, pour le contexte de cette défense, que les membres du jury, composé de MM. Raymond Bellour, Philippe Dubois – directeur de thèse –, Michel Poivert et Mme Nicole Brenez, ont tous porté un intérêt pour la théorie de l'image, notamment M. Dubois qui, au fil de ses recherches, travaux et articles, a conceptualisé la fixité de l'image en s'intéressant de près à la photographie et au photogramme cinématographique¹.

L'intérêt de Paul-Emmanuel Odin couvre par conséquent l'ensemble des catégories de l'image animée, plus particulièrement le cinéma et les installations artistiques qui se répondent mutuellement dans l'élaboration de son propos, avec cette volonté d'y discerner une facette insoupçonnée et d'élargir le champ théorique.

L'Inversion temporelle se penche donc sur l'autre pan du temps au cinéma, son exact inverse, ou tout du moins exprimant une inversion du flux sous divers aspects : nous le répétons, l'ouvrage se consacre aussi bien à l'inversion pelliculaire — le fil rouge de l'étude — qu'aux remontées dans le temps (récits de rajeunissement ou de science-fiction portés sur les voyages temporels) et aux allers-retours entre deux points dans l'espace déployé par le film. Plus précisément, il s'agit pour Odin « de suivre l'idée d'inversion temporelle du cinéma, d'en saisir toutes les conséquences, tous les effets, toutes les formes,

¹Nous songeons notamment à son article « Corps d'image ou images de corps ? Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l'image contemporaine » (*REDISCO*, 2015).

de la travailler, de la déformer, de l'inverser elle aussi à son tour, pour mieux la voir » (Odin 2014, 27). Mieux la voir, pour déterminer quoi ? Tout le travail mené d'un bout à l'autre de son livre consiste à mettre en lumière, nous le rappelons également, une dimension refoulée de notre condition, à la fois humaine et sociale, des désirs ou des fantasmes cachés, que l'inversion temporelle traduirait au mieux grâce à sa nature subversive, à l'instar de notre inconscient. De là, l'auteur construit une méthodologie principalement axée sur un échange entre des textes théoriques, philosophiques et psychanalytiques et l'analyse d'un corpus de films – qu'il précise d'emblée comme étant non exhaustif (Odin 2014, 27). L'hypothèse émise est la suivante :

L'opposition de l'envers du temps et de l'endroit du temps ne peut être pensée que dans l'envers du temps. Cette proposition ne nie pas du tout qu'il y ait un endroit du temps comme norme tangible, mais pose une structure qui permet de mettre à sa place la norme du temps de l'endroit et surtout de faire apparaître à quel niveau se situe l'envers du temps : sur deux niveaux, en l'occurrence, le plan de l'interchangeabilité avec l'endroit, avec lequel il s'oppose, et le plan d'une étrangeté plus radicale, le plan de référence originelle, le plan chaotique de ce qui précède l'opposition même de l'envers et de l'endroit du temps (Odin 2014, 43).

L'auteur ne rejette pas ainsi entièrement « l'endroit du temps » au cinéma. Un autre fil rouge inhérent à *L'Inversion temporelle* se retrouve ici exposé, à savoir l'oscillation permanente entre ces deux écoulements du temps, qui ne sont pas aussi contradictoires comme nous pourrions l'imaginer de prime abord. Il y a toujours une mise en avant de cette dualité de l'envers et de l'endroit : l'un ne peut être compris sans l'autre, et inversement. Dans certains cas, ils parviennent même à se compléter. Il y a aussi et surtout une volonté de dépasser cette opposition traditionnelle, dans le but de mieux saisir les enjeux sous-jacents que suscitent les images réversibles. C'est à partir de ce principe qu'Odin entreprend l'analyse de différents thèmes d'un chapitre à l'autre.

À l'issue d'une introduction où tous ces enjeux sont démontrés, l'auteur entreprend un décortilage des principaux textes de Jean Epstein portant sur l'inversion temporelle au cinéma — principalement *L'Intelligence d'une machine* (1946) et *Le Cinéma du Diable* (1947) — comme figure essentielle de ce que ce dernier nomme « l'antiphilosophie ». Epstein devient, dès cette introduction, un auteur récurrent

pour l'étude d'Odin – celui-ci reprend le concept de « tête à queue de l'univers » dans le sous-titre de cet ouvrage pour exprimer l'idée générale de son travail.

Odin convoque par la suite une multitude d'autres auteurs, de Platon à Lacan, en passant par Jankelevitch sur la notion de nostalgie. En parallèle d'une analyse de films, son but vise également à réactualiser leurs textes en y dégagant pour nous les idées maîtresses qu'il articule ensuite avec les divers objets de son corpus.

Tout naturellement, l'étude s'ouvre sur les débuts du cinéma, où déjà, avec les vues Lumière — essentiellement *Démolition d'un mur* et *Bains à Milan* (1895) —, l'inversion des images était une attraction, une forme de plaisir, contredisant les nombreux commentaires avancés à cette époque au sujet de la reproduction réaliste de la vie. À partir de *Bains à Milan*, le propos glisse vers la figure du plongeur inversé qui traverse aussi bien l'œuvre de Bill Viola que des films burlesques des années 1900-1920, où l'effet comique est évident. Cette figure est associée à l'angoisse de la chute chez l'enfant (Henri Wallon), rendue palpable par l'inversion du flux des images, tel un sentiment resté profondément ancré en notre for intérieur depuis nos plus jeunes années.

De la question de l'enfance découle ensuite celle du désordre et du Mal, précisément incarné par cette contre-nature qu'est l'inversion temporelle, se retrouvant dans des films comme *Vampyr* (Carl Théodore Dreyer, 1932) et *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), où les voix superposées de la jeune fille (Linda Blair) participent d'une « anamorphose temporelle » (Odin 2014, 82). Odin profite de l'occasion pour brièvement développer une courte histoire de la musique inversée et du *backmasking*, pratique qui consiste à écouter à l'envers un morceau de chanson pop pour y discerner un message secret inintelligible en lecture normale. Cette partie se conclut sur le retour à l'ordre, ou plutôt à un ordre nouveau puisqu'il s'agit d'évoquer le cinéma révolutionnaire de Dziga Vertov, se servant de l'inversion filmique comme analyse du réel, en l'occurrence un abattoir, pour proposer une solution alternative : la viande destinée en grande partie aux bourgeois capitalistes subit un retour en arrière jusqu'au bœuf dans le pré afin d'être équitablement redistribué entre les prolétaires.

La deuxième partie du livre s'axe davantage sur des inversions plus « latentes », dans la mesure où il s'agit de conceptualiser la « rétrotemporalité » et de prendre en compte des récits de rajeunissement (*L'Étrange histoire de Benjamin Button*, David Fincher, 2008) ou des retours aux origines. Le propos part du livre de Platon, *La Politique*. Ce dernier y expose le mythe d'une double temporalité : dans la première époque, les hommes naissent vieux et rajeunissent, cueillant les fruits qui poussent à profusion et vivant dans un Âge d'Or ; dans la seconde, ils vieillissent et doivent constamment transmettre le savoir

et la mémoire pour lutter contre le chaos engendré. La nostalgie selon Vladimir Jankelevitch — qui considère le retour dans le temps comme faux et irréel — est abordée en parallèle dès lors que sont évoqués des films qui, par flashbacks successifs, ouvrent le récit par la fin et le clôturent par le début, l'événement à l'origine de tout. Odin porte entre autres une attention au film *Orphée* de Jean Cocteau (1950) : une superposition entre un temps à l'endroit (le personnage principal à l'avant-plan) et un autre à l'envers (le décor à l'arrière-plan) est inscrite dans un même plan, comme moyen de contrecarrer la Mort et de retrouver l'amour perdu. De cette idée surviennent les films fantastiques ou de science-fiction abordant la thématique des voyages temporels. Les enjeux narratifs de ces films cherchent précisément, parfois en vain, à remonter le cours des choses pour empêcher un événement dramatique de se produire, à l'instar de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) et de *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001).

La troisième partie se livre à l'hypothèse de l'inversion temporelle comme dénuée de sens. L'inversion s'insère dans l'ensemble des images sans raison apparente, provoque un « ab-sens » de sens, et déroute autant le spectateur que le fil du récit pour conférer une nouvelle dimension. Un tel aspect trouve son écho dans la mesure où il engendre de la curiosité, de l'étrangeté et de la bizarrerie, voire du vide et du chaos car il n'affiche aucune logique. À cette occasion, Odin pense l'idée d'une confusion entre l'envers et l'endroit, qui ne devraient plus être distincts ou opposés. Aussi évoque-t-il à la fois la fameuse chambre rouge de la série *Twin Peaks* (David Lynch, 1992) où tout peut survenir, des films burlesques dans lesquels l'inversion sert des objectifs comiques jusqu'à l'absurde, et les « transfigurations spatio-temporelles » (Odin 2014, 184) émanant des inventions optiques du précinéma (Zootrope, Phénakistiscope, etc.). Celles-ci permettent de manipuler le défilement des images à sa guise — suscité par la vision subjective « déprise des rapports désincarnés de la chambre noire et replacée dans un corps humain » (Odin 2014, 181, citant la thèse de Jonathan Crary *L'Art de l'observateur*) — jusqu'à l'apparition du cinéma qui impose la norme en cette matière. La suite de cette troisième partie aborde l'inversion du temps en s'inspirant de la sémiologie (palindrome, boustrophédon, double sens, etc.) pour conceptualiser des enjeux à l'œuvre dans des films, des clips et des créations vidéo tels que *Les Lois de l'attraction* (Roger Avary, 2002), *Sugar Water* (Michel Gondry, 2005) et *Happy End* (Oldrich Lipsky, 1966). La particularité de ce dernier exemple est de narrer le récit à reculons pour en faire une farce noire : tous les propos, aussi bien visuels que sonores (voix off), se contredisent systématiquement. La coexistence entre les deux unités temporelles de l'endroit et de l'envers n'est pas omise, et amène à l'analyse de l'opposition entre le Temps et l'Espace, où l'un peut contaminer l'autre et générer de nouveaux rapports de perception, par conséquent de réflexion.

La dernière partie de *L'Inversion temporelle* considère enfin le retour en arrière comme une forme de régression critique, morale ou spirituelle qui peut dévoiler un envers-revers caché, dès lors que connaître l'existence de cette facette entraîne une remise en question de nos acquis. C'est l'intention de meurtre dénichée dans les bandes sonores de *Conversation secrète* (Francis Ford Coppola, 1974), le processus de création d'un film mis à nu dans *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1971), ou encore la prise de contrôle du récit de *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) par deux adolescents meurtriers qui « rembobinent » eux-mêmes la trame narrative depuis l'intérieur de l'univers diégétique, témoignage de l'émergence du magnétoscope comme moyen apparent de « démocratisation » de la manipulation du temps.

Fidèle à son idée de départ et à sa pensée théorique, Paul-Emmanuel Odin concilie les approches philosophiques et psychanalytiques avec l'analyse filmique, dans la logique de l'établissement d'un cadre théorique. Se saisir de l'inversion temporelle au cinéma comme révélatrice d'enjeux sociaux et spirituels tapis en deçà de notre regard est en soi une hypothèse fiable et intéressante. Mais comme pour toute idée cherchant à dévoiler ce qui est *a priori* substitué à l'œil, celle-ci peut conduire à la volonté de tout interpréter et d'entamer une surlecture des objets. L'auteur évite ce piège en se basant sur une documentation solide pour étayer son propos sur chacun des exemples qu'il analyse, et ce, bien qu'il émette par moments des spéculations qui dépassent l'objectivité académique – toute théorie n'est-elle pas au final une forme de spéculation ? –, voire des jugements de valeur critiques par rapport à l'un ou l'autre film, notamment lorsqu'il aborde l'adaptation cinématographique de *L'Étrange histoire de Benjamin Button* par David Fincher. Ces appréciations viennent quelque peu rompre la nature du propos. Propos dont la variété dans le style d'écriture témoigne d'une grande richesse sémiologique — rendant l'analyse d'autant plus attrayante —, mais nous égare lors de certains passages. Ainsi, l'introduction de textes portant sur l'« ab-sens » de sens demeure pour nous alambiquée et difficile à comprendre malgré leur décorticage.

De même, notons que l'auteur ne pousse pas davantage ses intentions pour certaines analyses hors cinéma. Par exemple, en cherchant à établir une « brève histoire de la musique inversée » (Odin 2014, 64), utile pour comprendre, entre autres, le travail du compositeur Maurice Jaubert sur le film *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1932-1933), deux tendances sont prises en compte : la musique instrumentale de contrepoint et celle enregistrée puis manipulée en vue d'engendrer des sons nouveaux. Bien entendu, en lien avec le propos général de l'ouvrage, l'accent est davantage porté sur la seconde tendance, mais il aurait peut-

être été préférable que quelques explications supplémentaires soient données pour la première de sorte à ce que nous puissions en concevoir une meilleure idée.

Odin s'accroche malgré tout à son hypothèse d'un bout à l'autre de son ouvrage et nous ouvre ostensiblement la porte d'un nouveau questionnement dans un champ d'étude pourtant déjà largement consacré aux manipulations cinématographiques du temps. Son objectif, expliqué dès les premières lignes de son introduction, est de réactualiser un discours en ces temps, dit-il, de mélancolie postmoderniste et post-politique, et aussi, rajoutons-le, de changement dans les moyens de production par le passage de plus en plus conséquent à l'image de synthèse et à l'animation par ordinateur. Notre impression est que, lors du décorticage des principaux textes de référence (Epstein, Platon, Jankelevitch, Lacan, etc.), une forme de synthèse s'opère pour nous en donner un accès plus aisé. Si bien que *L'Inversion temporelle* ne se limite pas seulement à l'analyse de films pour remettre au goût du jour ces écrits et les éclairer sous un nouvel angle.

En d'autres termes, ce livre est en soi une manière de réactualisation.

BIBLIOGRAPHIE :

Dubois, P. [2015] : « Corps d'image ou images de corps ? Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l'image contemporaine », *REDISCO*, vol.7, n° 1, 69-80.

Odin, P-E. [2008] : *L'absence de livre : Gary Hill et Maurice Blanchot, écriture et vidéo*, Paris, Les Presses du Réel.

Odin, P-E. [2011] : « L'inversion temporelle du cinéma », Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, Sorbonne-Nouvelle Paris 3.