1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Colloque international « Le cinéma de Bergson : image – affect – mouvement »

École Normale Supérieure, Paris, 16-18 mai 2013

Antoine Muller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4684>

DOI : 10.4000/1895.4684

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 168-172

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Antoine Muller, « Colloque international « Le cinéma de Bergson : image – affect – mouvement » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 19 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4684> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4684>

COLLOQUES ET TABLES RONDES

Colloque international «Le cinéma de Bergson : image – affect – mouvement» (École Normale Supérieure, Paris, 16-18 mai 2013)

DU 16 AU 18 MAI DERNIERS s'est tenu à l'ENS-Ulm un colloque international «Le cinéma de Bergson : image – affect – mouvement», organisé par Ioulia Podoroga et Élie During, et qui a rassemblé pas moins de quatorze intervenants.

Comme Frédéric Worms – directeur des *Annales bergsoniennes* et de l'édition critique des *Œuvres* de Bergson aux Presses Universitaires de France – l'a souligné dans son allocution d'ouverture, malgré l'apparition précoce de discours sur le cinéma qui se sont réclamés de Bergson, le thème de ces rencontres relevait davantage du défi que de l'évidence. En effet, ce n'est pas dans une perspective esthétique, mais à des fins critiques que Bergson évoque la technique cinématographique – en qualité de modèle, capable de faire ressortir comme un verre grossissant la façon dont la perception ordinaire (mais aussi le langage, l'intelligence, la connaissance et les actions qui les prolongent), loin de saisir le mouvement vrai, découpe et recompose le réel. Toutefois il serait absurde de voir dans cette référence à la technique cinématographique une condamnation de ses virtualités esthétiques, et non moins déplacé de reprocher à Bergson d'être passé à côté d'une révolution artistique majeure – et ce d'abord pour des raisons de chronologie. Au moment où Bergson thématise le «mécanisme cinématographique», la légitimité du cinéma comme forme d'art à part entière était encore loin de faire l'unanimité. Il apparaît alors nécessaire de replacer cette question

dans une perspective bergsonienne plus large. En la conjuguant aux thèses du *Rire*, l'analyse du mécanisme cinématographique permet de faire ressortir son affinité fondamentale avec le mécanisme comique, et d'aboutir à l'hypothèse que «le rôle du cinéma comme art sera de dépasser son essence comme technique», et que c'est en réinjectant dans le cinéma du *tragique* que ce dépassement devient possible (F. Worms). En montrant comment les textes de Bergson permettent encore aujourd'hui de penser un autre cinéma, ces journées ont également éclairé rétrospectivement les usages de Bergson qui furent ceux d'un certain nombre de théoriciens du cinéma.

L'attention aux techniques de son temps est un trait caractéristique de la philosophie de Bergson, coutumier de la philosophie à coup de central téléphonique, de machine à vapeur ou d'aiguillage ferroviaire. Aussi faut-il commencer par préciser, comme l'a fait en détails Maria Tortajada, qu'en marge du cinématographe, les dispositifs de vision, en particulier de vision «à images multiples», prolifèrent chez Bergson. Il faut replacer cette faune technique dans le contexte d'une époque, celle de Marey et Muybridge, qui s'est évertuée à reproduire le mouvement à travers des séries d'images, en jouant sur la synthèse rétinienne, d'une époque à laquelle le débat de la valeur (et plus largement de la destination) artistique de la photographie était loin d'être clos. Il est question par exemple dans *la Pensée et le mouvant* des «*dissolving views*», Bergson mentionne la «lanterne magique» dans le cours de mai 1902, reproduit dans le premier volume des *Annales bergsoniennes*, et le mois précédent, il faisait référence, à titre de repoussoir, aux «portraits composites» de Francis Galton, pour refuser la notion d'image générique. En remplaçant le cinématographe au milieu de tous les dispositifs qu'il a refoulés en s'imposant, on cerne mieux ce qu'Élie During a appelé sa «différence spécifique». Le «cinématographe» tel que Bergson le présente n'est donc pas seulement un dispositif abstrait, amputé de toute sa richesse technique, il apparaît comme la concrétion de nombreux autres dispositifs.

C'est en 1901, dans la conférence sur « Le rêve », que Bergson fait allusion pour la première fois au cinéma proprement dit. Élie During l'a rappelé, cette allusion – comme ce sera encore le cas dans « Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai », vingt-et-un ans plus tard –, est couplée à l'expérience de pensée (chère à Bergson dès son premier ouvrage) d'accélérer uniformément tous les mouvements de l'univers, destinée à montrer que les lois scientifiques ne changeraient en rien, et que le temps n'a donc aucune réalité propre pour la science. On sait la fortune des changements de vitesse du défilement des images au cinéma, il arrive même que celui-ci les prenne pour motif principal, comme dans *l'Homme à la manivelle* (Pathé, circa 1907), dans lequel un homme accélère les mouvements des gens qu'il croise dans la rue en tournant une manivelle. En traitant l'univers comme un vaste film, ce procédé met en relation la question de la relativité des temps et celle du burlesque, et interroge les effets – loin d'être aussi univoques qu'on pourrait le penser –, les variations intensives entraînées par ces changements de vitesse, qui dévoilent à la fois la dimension mécanique et la dimension organique des corps, et invitent, comme During l'a fait, à combiner les apports du *Rire* (1900) et de *Durée et simultanéité* (1922). En partant justement des mentions au cinématographe comme instrument de la critique bergsonienne d'Einstein dans ce dernier ouvrage (p. 157 sq.), et d'une lettre d'Einstein, dans laquelle ce dernier avoue éprouver le sentiment que le temps passe plus vite que dans sa jeunesse, Jimena Canales a abordé la question de la réversibilité du temps. Celle-ci ressort particulièrement de l'usage précoce de l'outil cinématographique en biologie.

C'est toutefois dans le quatrième et dernier chapitre de *l'Évolution créatrice*, en 1907, que l'adjectif cinématographique (Bergson emploie presque toujours l'adjectif) revient de la façon la plus insistante, jusqu'à lui donner son titre : « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique », et c'est une « méthode », une « manière », une « habitude », une « tendance », voire un « instinct » qui se trouvent ainsi qualifiés. À partir

d'une similitude dans les expressions employées (le « mouvement caché dans l'appareil » cinématographique faisant écho à « l'art caché dans les profondeurs » de l'imagination humaine), A. Bouaniche a comparé le schématisme bergsonien au schématisme kantien, pour montrer comment le premier permet d'articuler ce qui dans le second restait disjoint : une logique de la connaissance et une logique de l'apparence. L'opération bergsonienne consiste à montrer comment le cinéma extrait de la pluralité hétérogène des devenirs réels un « devenir » abstrait, homogène, en suspendant les mouvements qu'il reconstitue au mouvement unique de la pellicule. Or ce mouvement n'était pas du tout aussi homogène à l'époque de Bergson que celui que nous connaissons (Cf. Élie During, « Vie et mort du cinématographe, de *l'Évolution créatrice* à *Durée et simultanéité* », dans C. Riquier, dir., *Bergson*, 2012), puisqu'on se servait d'une manivelle souvent actionnée à la main. Bergson ne se contente donc pas de décrire un mécanisme existant, il comprend, en visionnaire, en quoi consiste pour ainsi dire « l'essence » de l'appareil auquel il s'intéresse, la logique vers laquelle il tend, avant que celle-ci ne soit techniquement réalisée.

C'est de cette idée d'« extraction » qu'est parti l'exposé de Mikhaïl Iampolski, visant à montrer qu'elle aboutit à une « expression », telle qu'une séparation s'établit, à partir d'un ensemble uni, entre ce qui devient une « qualité », et une « chose » qui fonctionne comme le médium qui l'exprime. Dans une perspective historique, Iampolski s'est attaché à analyser le passage d'un cinéma expressif à un cinéma réaliste, et surtout la réapparition d'une forme d'expressivité dans le cinéma d'avant-garde américain des années 1940. À la différence de son prédécesseur « théâtral », celui que théorisait André Bazin, cet « expressionnisme » repose sur une dépersonnalisation, une privation d'individualité. C'est celui notamment des films « ethnographiques » que l'on peut qualifier de « subjectivistes » de Maya Deren, comme *Ritual in transfigured time* et *Divine horsemen: the living Gods of Haiti*. À travers ce rapprochement, c'est la question du rapport entre l'expérience cinématographique et

certaines états de corps qui se trouve posée. Jusqu'où une forme de coïncidence rythmique entre le caméraman et ce qu'il filme est-elle à même de favoriser la captation, voire la propagation de quelque chose comme une transe rituelle, une possession ? Il serait intéressant de comparer la théorie des rythmes de Nicolas Abraham, sur laquelle s'est appuyée Lampolski, à la théorie bergsonienne des rythmes de *Matière et mémoire*. La question des « états de corps » présentant une analogie ou une affinité avec l'expérience cinématographique a précisément servi de fil rouge à Raymond Bellour qui, poursuivant l'analyse qu'il a livrée dans un récent ouvrage (*Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, 2009 [voir 1895 n° 58]), s'est intéressé à l'équivalence « mi réelle, mi métaphorique » entre le dispositif cinématographique et l'hypnose. De son texte de jeunesse « De la simulation inconsciente dans l'état d'hypnotisme » (1886) à « Fantômes de vivants et recherches psychiques » (1913), Bergson se penche sur une série de phénomènes (hypnose, somnambulisme, magnétisme, instinct animal), entre lesquels la notion récurrente de « *sympathie* » permet de faire le lien. Tout en tenant compte des réserves que Bellour a émises quant au rapprochement entre le rêve et le cinéma, il reste tentant de lire à cette aune, ainsi que l'a fait Mirjam Schaub, des textes comme la lettre à William James de mars 1910, dans laquelle Bergson évoque l'expérience étrange d'un rêve qu'il ne dépendait que de lui de faire se prolonger. Le problème de la manipulation ou de la correction des corps individuels (c'est la thématique du *Rire*), et de la transformation des consciences, par quelque chose qui les dépasse s'ouvre sur une connexion féconde avec les théories de l'*expanded cinema* dont parlait Gene Youngblood en 1970, dans l'exacte mesure où Bergson permet d'établir entre la perception ordinaire et la captation cinématographique une continuité qui contraste avec les théories phénoménologiques (Cf. Deleuze). Nombreux sont les intervenants à avoir convoqué des auteurs qui, de près ou de loin, se rattachent à la tradition phénoménologique, que ce soit pour les combiner ou pour les opposer au bergsonisme, ou encore pour montrer

comment celui-ci a participé à leur élaboration. John Mullarkey, par exemple, a insisté sur la part du continuisme bergsonien dans la préférence d'André Bazin pour la mise en scène sur le temps abstrait du montage, ou encore dans son souci du décor. Il a montré en quoi Bergson permettait à Bazin de penser le réalisme davantage comme continuation d'un mouvement dans un autre que comme imitation d'un état par un autre, et comment le cinéma révèle l'action des objets, qui peut aller jusqu'à nous transformer, nous, en choses non agissantes. Comme l'a rappelé Bellour, Bazin intitule d'ailleurs son article sur *le Mystère Picasso* de Clouzot « Un film bergsonien », en faisant du cinéma un art essentiellement bergsonien en ce qu'il « donn[e] enfin à voir la durée même », comme imprévisible et continuuel surgissement de formes. On a mentionné Abraham, qui conjugue psychanalyse et phéno-ménologie, Clélia Zernik a quant à elle mobilisé la *Gestalttheorie* en la personne de Wertheimer (dont Merleau-Ponty a longuement commenté les thèses dans sa *Phénoménologie de la perception*) au sujet du mouvement perçu, en traitant de l'*effet phi*. Lorsqu'une image succède à une autre tel qu'un certain objet paraît avoir subi une translation, dans certaines conditions, l'œil voit un *mouvement sans support*, et non un objet qui se meut. Le rapprochement avec le refus bergsonien d'accorder avec Kant qu'une substance doit pré-exister au changement est évidemment tentant – on peut se demander toutefois dans quelle mesure il permet d'estomper une différence plus radicale, puisque Bergson n'en reste pas aux phénomènes en tant qu'ils apparaissent, mais attribue bien au changement lui-même une valeur substantielle, qui ne dépend pas de l'observation dont il peut faire l'objet. Un autre phénoménologue a pris fait et cause pour le cinéma au nom du mouvement, contre l'idée d'Alain que seul l'immobile est beau, et c'est le tout jeune Sartre, dans son « Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international ». Sa reprise de la thématique bergsonienne de la mélodie, comme paradigme de l'unité organique et indécomposable (dans l'*Essai sur les données immédiates de la*

conscience) a fait l'objet de l'intervention de Mauro Carbone: c'est elle notamment qui lui permet de penser le cinéma et d'en faire l'art de la durée par excellence.

À la même époque, le même modèle, celui des rapports entre notes d'une mélodie, en tant que membres organiques d'un ensemble, fournit à Béla Balázs (qui a rencontré Bergson au début des années 1910) de quoi rendre intelligible la logique du gros plan cinématographique (dans *Esprit du cinéma*, 1930). En indiquant que la physionomie est à l'espace ce que la mélodie est au temps, Balázs opère une forme de réhabilitation esthétique de l'espace. Ioulia Podoroga a mis ce traitement d'un objet, sans entourage de référence auquel on puisse le rapporter, en parallèle avec la «réflexion» totale comme modèle de perception «photographique», dans *Matière et mémoire*, d'une part, avec la «révélation» qu'opèrent les artistes, à l'image de Corot ou Turner, d'autre part. On peut savoir gré à cette démonstration d'avoir attiré l'attention sur le fait que le modèle cinématographique tend à occulter le modèle photographique chez les commentateurs, depuis Deleuze, mais aussi d'avoir problématisé le rapport de la perception (hypothétique) du point matériel de *Matière et mémoire*, et de la perception esthétique dans *le Rire*. Toutes deux s'opposent en effet à la perception partielle parce qu'orientée par l'urgence pratique d'un vivant qui ne perçoit que ce qui intéresse son action. La notion d'aspect dans «La perception du changement» (1911) permet alors de penser la création artistique comme une extraction qui rend remarquable à nos yeux ce qu'ils regardaient auparavant sans le voir. Si Podoroga s'est ainsi efforcée de marquer la différence entre perception agressive et perception passive, perception ordinaire et perception esthétique, Anne Sauvagnargues, de son côté, s'est davantage attachée à réduire certaines séparations qu'opère Bergson, à commencer par celle du technique et du vital, qui est à l'origine de sa critique de l'intelligence – et ce à l'aide du concept simondonien de disparation. Simondon, en effet, pense l'image comme individuation, et en fait un «quasi-organisme» dans son cours de 1965 sur la perception. En tant que telle, l'image permet alors de

penser la continuité et le passage d'un domaine à l'autre. Sauvagnargues s'est appuyée sur l'exemple analysé par Bergson dans *L'Évolution créatrice* du «montage» d'un œil, qu'elle a mis en regard d'un autre type de «montage» bergsonien, celui des *intuitions* qui, prises à part, restent «évanouissantes» et n'éclairent que de loin en loin l'entreprise spéculative. Joignant l'expérience visuelle en première personne à celle de l'auditeur, elle a fait circuler un stéréoscope, permettant à chacun de se rendre compte par soi-même de la manière dont s'actualise une image en relief.

Plusieurs intervenants ont pris à un moment ou à un autre leurs distances avec certaines dimensions de la lecture deleuzienne de Bergson, c'est le cas notamment de Maël Renouard. Selon ce dernier, le leitmotiv de *l'Image-temps* (qu'il rebaptise «image-réminiscence»), affirmant que l'enjeu du cinéma consiste à nous livrer «un peu de temps à l'état pur» constitue une ontologisation de ce qui, chez Bergson, ne s'appelle pas de façon systématique le «virtuel»: le passé qui, à en croire *Matière et mémoire*, se survit intégralement à lui-même. Là où «image» désigne toujours chez Bergson un phénomène actuel, là où Bergson ne conçoit nulle part le retour d'un souvenir intact et tel qu'en lui-même, puisqu'il faut toujours au passé une occasion de revivre, occasion qui le colore et le démultiplie, Deleuze établirait une équation être = passé = virtuel. L'enjeu philosophique, quant à l'impersonnalité et l'objectivité de ce que capte et restitue le cinéma, est de toute évidence important. Toutefois il est possible que cette lecture oblitère l'accent constant chez Deleuze sur la création et la nouveauté, en un mot sur l'avenir. Dork Zabunyan quant à lui, sans critiquer à proprement parler la philosophie deleuzienne du cinéma, a cherché à comprendre l'absence presque complète dans les deux livres que le philosophe consacre au septième art, de mention à l'art vidéo. Les facteurs circonstanciels ne manquent sans doute pas pour expliquer ce constat. «Qui trop embrasse mal étreint» et, l'eût-il voulu, l'âge de Deleuze l'aurait sans doute empêché de prendre connaissance d'un «cinéma» qui s'expose et contraint le spectateur à

évoluer dans l'espace. Néanmoins Zabunyan a souligné que les modalités de présentation, et la mise en espace de l'art-vidéo auraient peut-être exigé que Deleuze développe une théorie du spectateur plus fournie, la réception occupant une place relativement marginale dans son diptyque. Rapprochant cette hypothèse des déclarations de Jean-Luc Godard pendant l'élaboration de son travail au Centre Pompidou en 2006 pour « Voyage en Utopie », Zabunyan s'est demandé si, à l'aune des conceptions deleuziennes, l'art-vidéo ne favorisait pas une expérience du temps relativement déceptive, parce que resserrée sur le présent, à l'instar selon Deleuze (citant Godard!) des mauvais films.

Des dispositifs techniques à la fortune critique, en passant par les états de corps et les virtualités d'un cinéma exposé ou étendu, ces trois journées auront donc été l'occasion d'échanges féconds et effervescents. Peut-être « l'affect », qui occupait une position centrale dans le titre, a-t-il fait l'objet de développements moins nombreux que l'image et le mouvement. Ce colloque pionnier est bien entendu loin de clore la question abordée, il a précisément l'incontestable mérite d'ouvrir la voie à tout un champ d'études prometteuses. Il resterait par exemple à entreprendre des travaux, sur les traces de Bergson, dans les écrits et les œuvres de cinéastes comme Tarkovski, Vertov ou encore Eisenstein. Dans une perspective esthétique plus générale, les mentions qui en ont été faites dans plusieurs interventions inclinent à penser que les usages bergsoniens de la photographie ou encore de la musique, gagneraient sans doute à faire l'objet d'une analyse aussi poussée que celle dont a fait l'objet le cinéma.

Antoine Muller

Colloque international

« Le paradigme sémiologique et la pensée
« cinématographique » de Christian Metz »
(Université de Zürich, 12-14 juin 2013)

CE COLLOQUE, qui s'est tenu à l'Université de Zürich du 12 au 14 juin 2013, a été organisé par le Seminar für Filmwissenschaft de cette institution, en partenariat avec la Société de philosophie et la chaire de littérature française moderne de la même université et l'Ambassade de France en Suisse, sous le patronage de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales et de l'Association suisse de sémiotique et de théorie de la culture – ainsi que l'a rappelé en ouverture Margrit Tröhler. Il a accueilli des interventions de Raymond Bellour, Roger Odin, Dana Polan, Martin Lefebvre, Marc Vernet, David Rodowick, Frank Kessler, Philip Rosen, Francesco Casetti, Mary Ann Doane, Guido Kirsten, Dominique Buhler, Alain Boillat, Anne Lété, Selim Krichane, Nico Baumbach et André Gaudreault.

« Ce colloque est un hommage à l'héritage non seulement intellectuel mais aussi humain que Christian Metz] a laissé; en effet les intitulés des communications soulignent certes l'importance de l'apport scientifique de Metz, le théoricien du cinéma qui a inspiré plusieurs générations de chercheurs, mais laissent aussi deviner la valeur de *Christian* l'homme, l'enseignant passionné. »

Ces paroles introductives donnaient le ton du colloque dont le programme s'ornait d'une photographie de Metz un doigt posé sur les lèvres, soit pour intimer de faire silence, soit pour signifier qu'il allait parler, posant devant une affiche du film d'Éric de Kuyper (qui fut un sémiologue plutôt greimassien) et Paul Verstraten, *A strange love affair* (1985), contant les amours de Michael, professeur de cinéma, et d'un de ses élèves Chris, dont le père a été son amant.

Soucieux de rendre hommage à son père, Michael Metz remarqua que les intervenants se regroupaient selon deux tendances: ceux qui s'en remettaient à « Christian », et ceux qui se référaient à « Metz ». Les premiers, plus nombreux, agrémentaient leurs