1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

79 | 2016

Varia

Dans l'atelier du philosophe. Ioulia Podoroga, *Penser en durée. Bergson au fil de ses images*

Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014

Stefan Kristensen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5214>

DOI : 10.4000/1895.5214

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 219-220

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stefan Kristensen, « Dans l'atelier du philosophe. Ioulia Podoroga, *Penser en durée. Bergson au fil de ses images* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5214> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5214>

absence de sources. Il reste à souhaiter que des ouvrages comme *Fantômas sous les tropiques* participent à la prise de conscience de l'importance patrimoniale des archives encore conservées dans quelques familles et cinémas à l'abandon et susceptibles d'être sauvées.

Morgan Corriou

Dans l'atelier du philosophe

Ioulia Podoroga, *Penser en durée. Bergson au fil de ses images*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, 223 p.

J'aurais pu aussi intituler cette brève note de lecture « Dans le studio du philosophe », puisque 1895 est une revue d'histoire du cinéma. Quoi qu'il en soit, Ioulia Podoroga a livré une enquête remarquable sur la méthode et la pratique de la philosophie dans le cas éminent de Henri Bergson. Déjà en 1931, la jeune Jeanne Hersch consacrait un essai (« Les images dans l'œuvre de M. Bergson », *Archives de psychologie*, XXIII, n° 90, p. 97-130) aux images chez Bergson, mais il s'agissait là d'une étude sur l'usage des métaphores et autres images dans l'écriture bergsonienne, et non pas sur le statut des images dans sa pensée et leurs rapports aux concepts.

On sait le rôle que joue la pensée de Bergson dans la philosophie du cinéma, que ce soit parce qu'il a été le premier philosophe à se prononcer (négativement) sur cet art qui n'en était pas encore un à l'époque ou parce que Deleuze a repris ce qu'il dit du mouvement pour en faire le fondement de sa conception du cinéma. Mais l'intérêt du livre de Podoroga est indépendant de cette histoire-là ; son propos est en quelque sorte plus intérieur à la pensée de Bergson et, à ce titre, peut être lu comme un guide précieux à la lecture des textes bergsoniens. À travers quatre chapitres minutieux portant sur les trois premiers grands livres du philosophe, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et mémoire* et *l'Évolution créatrice*, Podoroga décrit l'effort permanent de Bergson pour accorder sa pensée à la réalité du mouvement de la réalité. Ces trois ouvrages, qui sont autant de

classiques de la philosophie du (long) ^{xx}e siècle, peuvent être lus en effet comme autant d'essais d'articuler le plan (fixe) des concepts et le plan (mouvant) des images. Comme elle l'écrit dans la conclusion, « La faiblesse de cette philosophie est sa force, elle consiste dans son mouvement, qui va toujours en se différenciant et jamais vers une détermination conceptuelle définitive » (p. 220).

Ce point de vue sur la pensée de Bergson permet de mieux comprendre le concept même de *durée*, qui signifie, comme le rappelle l'auteure, « le temps en tant qu'il est changement » (p. 19), c'est-à-dire que cette notion implique autant de continuité que de transformation. Cette notion centrale chez Bergson illustre parfaitement l'enjeu de l'image dans la pratique de la pensée : rendre compte de phénomènes paradoxaux tels que le mouvement du changement. Cette dimension paradoxale de la durée est spécifiée par la concomitance de la continuité et de la résistance, et selon la forme de cette résistance, on reconnaît trois formes données au temps dans la pensée de Bergson : la résistance face au temps, qui informe *l'Essai*, la résistance à la matérialité, dans *Matière et mémoire*, et la résistance comme condition de la naissance des formes vivantes, dans *l'Évolution créatrice*. À chaque fois, il s'agit d'adapter la durée à l'objet qu'il est question de penser.

« Il ne s'agit pas de rectifier des concepts existants, mais de se déplacer sur un autre sol conceptuel, qui est aussi en partie autre que conceptuel, sur lequel les constructions conceptuelles traditionnelles ne s'imposent plus, où elles sont rendues inutiles. » (p. 221). C'est-à-dire que la productivité des images dans la pensée philosophique permet de discuter la pertinence de certaines thèses et non pas seulement leur vérité. En changeant le fond sur lequel une figure conceptuelle apparaît, c'est-à-dire en traitant les concepts comme des images, on obtient un effet de mobilisation sur la pensée elle-même qui est, dans le cas de Bergson en raison de la rigueur avec laquelle il appliquait sa manière de penser, spectaculaire.

En lisant le dernier chapitre sur « La théorie des images ou le problème de l'expression de la

durée», on s'aperçoit à quel point la pratique philosophique de Bergson s'apparente au cinéma, à condition bien sûr que celle-ci ne soit pas du divertissement. En présentant la méthode bergsonienne de l'intuition comme une capacité de saisir des durées différentes, c'est-à-dire des formes temporelles différentes, l'auteure suggère (implicitement) une forte analogie avec l'expérience cinématographique. À travers le montage, le mouvement des plans et tous les autres moyens de créer des rythmes spécifiques, le cinéma s'apparente à l'exercice de la pensée qui utilise des images pour saisir toutes les formes temporelles (qualitativement différentes) de la réalité qu'on veut décrire. Elle écrit : « Les déterminations de la durée qu'élaboré Bergson ne se réduisent pas aux concepts de l'un et du multiple, mais se présentent comme des qualificatifs immanents du temps : le rythme, la tension, la contraction et la détente, l'accélération et le ralentissement, etc. » (p. 199). Et pour se représenter ces différentes formes (que Maldiney, puis Deleuze appelleront « rythmes »), il est nécessaire de se servir d'images, puisque ces formes ne peuvent pas avoir la fixité des concepts. Et puisque la réalité consiste essentiellement en des formes temporelles diverses, on comprend aisément que Deleuze a pu s'appuyer sur la pensée de Bergson pour penser la nature du cinéma. Ces considérations sur le cinéma sont à l'horizon du livre de Podoroga ; elle n'en parle pas elle-même, mais elles constituent pour ainsi dire leur prolongement le plus évident.

L'enseignement le plus frappant de cet ouvrage est peut-être celui de l'importance de la dimension visuelle de la pensée. À quel point la visualisation peut, non pas simplement aider à saisir des concepts, mais plutôt rendre possible leur saisie en posant un cadre dans lequel les concepts font sens. L'auteure montre comment Bergson a remis cet ouvrage-là sur son métier de philosophe plusieurs fois à nouveau, d'abord pour penser l'expérience de la durée elle-même, puis le rôle de la durée dans la perception et la mémoire, et enfin la temporalité du cosmos lui-même à travers l'image de l'élan vital. À chaque fois, il a renouvelé

le cadre visuel de la pensée pour permettre la saisie des différentes modalités de la durée et épouser ainsi le caractère mouvant de la réalité elle-même. Podoroga montre parfaitement la rigueur propre de cette démarche.

Stefan Kristensen

Javad Zeiny, *Le cinéma iranien, Un cinéma national sous influences, De 1900 à 1979*, Paris, L'Harmattan, 2015, 300 p.

Dans cette étude qu'a préfacé Jean-Luc Godard, Javad Zeiny pose la question de l'existence ou non d'un cinéma national iranien qu'il définit comme suit : « Nous appelons le cinéma national iranien un cinéma qui est capable de montrer la vie, ainsi que la manière de vivre des Iraniens, à une période spécifique du temps (de l'Histoire), qui est sa date de réalisation. Ce cinéma national doit être capable de représenter le pays aussi bien au niveau économique que social, politique et religieux ». Cette définition apparaît d'emblée comme réductrice puisqu'elle ne concerne que les aspects intrinsèques des films, à savoir la représentation de la société iranienne, excluant volontairement des critères tels que le lieu de production, de tournage, la provenance des financements ou la nationalité du réalisateur. Et bien que de telles informations soient soigneusement mentionnées tout au long de l'ouvrage, elles ne rentrent pas dans la définition du cinéma national.

La question du national sera donc traitée sous un angle unique, c'est-à-dire la manière dont les films iraniens intègrent les influences étrangères – la production occidentale y tient une large place avec les cinémas américain, italien et français – et si, malgré cela, le cinéma iranien parvient à conserver, ou même à se créer, une identité nationale propre. En cinq chapitres, l'auteur cherche donc à repérer, au sein de la production iranienne d'avant 1979, l'adéquation entre les représentations dans les films et la réalité de la société iranienne de cette époque.

Consacrée à l'histoire culturelle de l'Iran, la première partie comprend des remarques précieuses