

## L'essence du cinéma à la lumière de la philosophie bergsonienne

Par Raymond Court

[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)

Rubrique Esthétique

21 mars 2009

Le grand mérite du double livre de Gilles Deleuze sur le cinéma (Tome I : *L'image-mouvement* et Tome II : *L'image-temps*), outre son intérêt de commentaire du texte bergsonien lui-même, est sa profondeur de vue sur le septième art. Preuve éclatante, s'il était nécessaire, que la référence pertinente à une grande philosophie constitue un apport tout à fait majeur pour l'approche du champ esthétique. Ainsi le livre de Deleuze expose toute la richesse de cette dialectique d'éclairage réciproque entre l'art du cinéma et la profondeur de la pensée bergsonienne.

Bergson évoquant les fameux arguments de Zénon d'Elée contre la réalité du mouvement (« *Achille immobile à grands pas* » et la « *flèche qui vibre, vole et ne vole pas* » selon *Le Cimetière marin*) dénonce au cœur de la pensée humaine ce qu'il nomme « l'illusion cinématographique » qui, à l'instar du nouvel appareil, pousse la pensée humaine à reconstituer le mouvement à partir de coupes immobiles c'est-à-dire d'instantanés réduits à des positions dans l'espace. Mais, objecte Deleuze, c'est là « conclusion de l'artificialité des moyens (propres à la technique cinématographique) à l'artificialité du résultat » (D.I p. 10). Or le cinéma « nous donne immédiatement une image-mouvement », à savoir des « coupes mobiles » de sorte qu'en fait « le mouvement appartient...à l'image...comme donnée immédiate » (D I.p. 20). Ainsi rien mieux que cet art ne permet d'éclairer « la prodigieuse invention du premier chapitre de *Matière et Mémoire* » écrit en 1896, donc avant même la naissance officielle du cinéma. Bergson en y affirmant d'emblée l'identité de l'image et du mouvement. récusait le dualisme traditionnel sujet / objet selon Kant, voire la relation d'intentionnalité conscience / chose à la manière husserlienne. Apparaissaient alors, on le comprend, éminemment scandaleuse pour l'une et l'autre tradition philosophique cette position bergsonienne d'un univers en soi d'images-mouvement comme monde sur lequel seraient prélevées, par soustraction parmi d'autres, des images-perception. C'est bien en définitive, comme dit Deleuze, « l'univers comme cinéma en soi » ! Le cinéma, en portant par le montage la perception dans les choses (comme un œil qui serait dans les choses), réalise ainsi le programme du Ier Chapitre de *Matière et Mémoire* sur « l'en-soi de l'image »<sup>1</sup>.

L'analyse bergsonienne initiale vise à atteindre la donnée immédiate du mouvement comme soumise à la durée. D'où le renversement complet du paradoxe éleatique : le mouvement ne saurait être confondu avec sa trace dans l'espace divisible à l'infini, objet des géomètres, mais il est l'acte de franchir un intervalle, donc l'élan indivisible qui constitue l'acte même de parcourir. D'un côté il y a alors le mouvant, la durée qualitative, de l'autre le temps mécanique comme décalque de l'espace. Or l'essence du cinéma, c'est précisément de nous donner en acte la réalité du mouvant au cœur du mouvement et paradoxalement de retourner contre elle-même l'illusion sur laquelle repose la technique de l'appareillage

---

<sup>1</sup> Et, ajoute Deleuze, « c'est déjà ce que Cézanne appelait le monde d'avant l'homme, « aube de nous-mêmes », « chaos irisé », « virginité du monde » (I,117-118).

cinématographique. Ce qui est en jeu ici en effet, ne nous y trompons pas, c'est la fondation même du temps et, comme le montre très bien Deleuze, ce qui nous permet de comprendre Bergson lui-même.

Pour qu'il y ait mouvance il faut que le présent passe. Or cette expérience fondamentale du passage sur laquelle butait Zénon, Bergson l'explique par le dédoublement répété à chaque instant entre un présent de passé immédiat et un présent d'élan vers l'avenir, ce qu'il traduit en parlant de la coexistence entre deux images, l'une virtuelle, l'autre actuelle (l'illusion du déjà vu ou paramnésie ne repose-t-elle pas sur cette corrélation présente entre ces deux images ?). Ce qui est sûr en tout cas, c'est que le cinéma, avec ces images-mouvement qui dès leur apparition étonnèrent tant les contemporains, nous donne de manière éclatante ce jaillissement du temps, rêvé et poursuivi par les autres arts sans jamais vraiment y atteindre réellement (à l'exception de la musique qui ne tardera d'ailleurs pas, nous le verrons, à s'unir au plus intime à ce septième art).

Sur cette base Deleuze poursuit son questionnement de textes bergsoniens fondamentaux pour progresser davantage dans les arcanes de cet art si jeune et déjà si génialement créateur. Une ligne de crête semble ordonner tout l'ouvrage de Deleuze. Celle-ci chemine entre deux pôles de l'image, l'image-mouvement dont il a été question plus haut et l'image-temps, cette dernière nous introduisant dans le cinéma *moderne* (celui d'après guerre) tandis que la première renverrait plutôt au cinéma *classique*. L'auteur avertit d'ailleurs qu'il ne faut pas dogmatiser sur cette distinction : « Entre l'image-mouvement et l'image-temps il y a beaucoup de transitions possibles, de passages imperceptibles, ou même de mixtes. On ne peut pas dire non plus que l'une vaille mieux que l'autre, soit plus belle ou plus profonde » (II p. 354) Reste que cette distinction demeure capitale pour analyser les rapports si divers de l'image au temps et en conséquence les différences stylistiques significatives entre les œuvres des grands metteurs en scène, ce qui confirme, si besoin est, l'immense profondeur esthétique du nouvel art.

Deleuze parle de « représentation indirecte du temps » à propos de l'image-mouvement et de « représentation directe du temps » à propos de l'image-temps. Qu'est-ce à dire ? Toute l'importance de ce qui est ici en jeu repose comme facteur déterminant sur l'apparition d'un nouveau sens du montage. Or le *montage*, on le sait depuis Malraux, en tant qu'organisation des images dans le temps, marque « la naissance du film comme art » en en faisant un langage (on se reportera à André Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* au chapitre VII fondamental sur « L'évolution du langage cinématographique »). Se trouve dès lors ainsi engagée l'essence même du cinéma.

La technique du découpage-montage classique procédait par enchaînement de plans successifs clairement articulés pour aboutir à une totalité construite par champ contre-champ, flash-back, puis, à l'avènement du parlant, voix off ou son en contre-point équilibré avec l'image. L'ensemble ainsi constitué à travers cette situation sensori-motrice où il s'insère donne, estime Bazin, une impression de classicisme plénier. Deleuze de son côté évoque « la splendeur de l'image classique » qui unit « intériorisation dans le tout » et « extériorisation dans l'image » (D II 362). Là en tout cas, au terme d'un enchaînement sensori-moteur qui débouche au sens propre sur l'image-action, se trouve le domaine privilégié de l'image-mouvement où le temps apparaît subordonné au mouvement (Aristote ne définissait-il pas le temps comme *le nombre du mouvement* ?). Aussi bien Deleuze peut-il parler à propos de cette image-mouvement d'une « présentation indirecte du temps »

A partir des années 1940-1945 une véritable révolution va s'opérer quant à la pratique du découpage avec des pionniers comme Orson Welles et William Wyler, sans oublier avant eux Jean Renoir. Ce dernier évoquait déjà ce qu'il nommait « la mise en scène en profondeur ». L'innovation ici dans le découpage est d'atteindre à la « profondeur de champ » en traitant en une seule prise de vue une ou plusieurs scènes, avec par exemple caméra pouvant demeurer immobile ou cadrage des personnages choisi une fois pour toutes. L'essentiel de cette technique consiste dans le refus de morceler et d'analyser, donc de découper en plans-séquences discontinus, une scène ou une action, l'impératif catégorique étant ici de respecter l'unité et la continuité de l'image dans le temps et dans l'espace. Technique, on le remarquera déjà expérimentée en peinture à l'ère baroque, comme l'a montré Wolfflin, quand, à la succession des plans parallèles chez les peintres du XVIème siècle, succèdera au XVIIème siècle la communication établie entre arrière-plan et avant-plan avec différence de grandeur entre les deux pour suggérer la profondeur.

Or cette libération de la profondeur, il est capital de le souligner, a une signification éminente. Selon une remarque décisive de Claudel à propos de Rembrandt, elle est *une invitation à se souvenir* : « la sensation a éveillé le souvenir, et le souvenir à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire » (*L'oeil écoute*) (D. p. 142 note 13). Ce qui nous ramène directement à Bergson commenté par Deleuze, à ce « *souvenir pur* » qui, au principe de la coexistence des « nappes de passé » comme de la simultanéité des pointes de présent au cœur du « présent contracté », nous donne *le Temps en personne*. La profondeur de champ, en renversant ainsi la subordination du temps au mouvement, exhibe donc bien le temps lui-même et le montage change alors vraiment de sens. Il ne s'agit plus de produire à partir du mouvement une image *indirecte* du temps mais de créer une image-temps *directe* qui est *mémoire* au sens bergsonien profond<sup>2</sup>.

Reste à montrer les conséquences importantes de cette révolution sur ce qu'on a nommé le « nouveau cinéma ». Et tout d'abord, à partir de celle-ci se trouvent affectés tous les rapports du spectateur à l'image. En effet, grâce à l'ouverture au temps réel des choses, place est faite à l'ambiguïté de l'événement et en même temps le regard du spectateur est alors libéré de l'emprise du metteur en scène qui était déterminante dans le cadre du cinéma classique. Aussi bien André Bazin a-t-il raison de noter que c'était là « retrouver la veine la plus féconde du cinéma muet », à savoir celle qui, comme chez Murnau, Flaherty ou Dreyer, non inféodée à un montage sensori-moteur, était prête à en « appeler à la réalisation sonore comme son prolongement naturel ». Ainsi avec l'image-temps, bien au-delà du flash-bach conventionnel, s'opère une plongée réelle dans le passé et l'univers du sentiment si proche de la musique. On comprend donc mieux encore combien ce cinéma moderne se révèle plus profondément bergsonien que le précédent.

En effet tandis que le découpage classique reconstruisait un temps qui demeurait superficiel et pragmatique sinon intellectuel et artificiel, l'introduction moderne de la profondeur de champ, en réussissant à nous donner sans la briser la durée réelle, vécue, concrète et naturelle, a conféré à l'image cinématographique le pouvoir de révéler le sens caché des êtres et des choses. D'où la carrière ouverte à toute cette pléiade de metteurs en

---

<sup>22</sup> Cf. D. II ch.V p. 129 sq. L'image directe du temps n'est plus une vue pragmatique et horizontale mais une vision purement optique et sonore, ce que Deleuze commente en faisant référence à la distinction par Péguy entre histoire et mémoire dans ce beau texte tiré de *Clio* : « L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à passer au long de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, à le remonter en dedans » (cité in D. p. 132 note 2).

scène géniaux qui ont illustré après la guerre le septième art en prenant la relève du cinéma muet. Et Deleuze là encore, en revenant à Bergson et à sa notion de *souvenir pur* nous permet d'approcher cette prodigieuse aventure esthétique. Il ne s'agit plus de la simple *image souvenir* avec son prolongement sensori-moteur mais d'une image appelée du fond de la mémoire et dont le sens est indivisément temporel et spirituel. Et c'est sous le nom d'*image optique sonore* que le premier nous propose d'en découvrir le corrélat le plus fécond dans le nouveau cinéma.

Le double qualificatif d'optique et sonore est ici essentiel. A.Riegl, par opposition au style classique attaché à la claire et distincte articulation des formes, désigne d'*optique* l'espace des Byzantins engendré à partir du contraste des couleurs pour créer un espace-milieu pénétrant toutes choses et les unissant dans une même communauté spirituelle, un fond devenu *ambiant* et atmosphère qui lie et enveloppe les figures en les intégrant complètement dans la lumière de l'âme. Où l'on retrouve ainsi au cinéma un contraste analogue à celui constaté déjà en peinture à l'âge baroque dans le passage à la profondeur de champ. La référence au son et à la voix obéit à la même logique et nous avons signalé la présence dès le muet à cette aspiration au parlant au sens large puis dans le parlant sous des formes diverses y compris la voix off. C'est dans l'exploration de cette dialectique du visuel et du sonore que le cinéma moderne va développer ses créations les plus étonnantes.

Il ne s'agit pas moins que d'atteindre à la quatrième dimension de l'image visuelle grâce à « l'œil dans la voix ». Rousseau parlait déjà de « mettre l'œil dans l'oreille » et Claudel en invitation à la peinture hollandaise nous donnait ce mot de passe : « L'œil écoute ». Et c'est dans cette conjugaison de l'image sonore et de l'image visuelle, non toutefois dans une correspondance littérale entre elles, mais dans la discordance et la dissonance, que jaillit, au-delà et à l'infini, un sens indicible et invisible au terme de leur impuissance réciproque. Il convient sans doute ici de transposer au rapport de la voix et du voir ce qu'Adorno déclarait à propos du rapport musique / parole dans l'opéra de Schönberg. L'union musique-parole, affirme-t-il, naît de leur insuffisance réciproque : « l'échec rapproche musique et langage ». L'accord est ainsi atteint dans l'écart : « c'est en s'éloignant du langage que la musique réalise sa similitude avec lui ». De manière analogue au cinéma, comme le note profondément Deleuze (II 340), la nouvelle correspondance entre image sonore et image visuelle naît de leur non-correspondance : c'est la limite de chacune qui la rapporte à l'autre. Et ce « rapport non-totalisable » (334) entre l'invisible au-delà de sa voyance visuelle et l'indicible au-delà de ce que profère la parole opère « une disjonction de résistance » (333) qui réussit à « faire des deux images les perspectives d'un point commun situé à l'infini » (336).

Or n'est-ce pas précisément ce que réussit J.M. Straub dans son film sur *Moïse et Aaron* et dont il nous livre le secret quand il déclare : « la voix vient de l'autre côté de l'image » ? Nous touchons là assurément à ce qui constitue le point central du nouveau cinéma où l'acte de parole est devenu « acte fondateur » par rapport aux images visuelles à l'instar de cette « fécondité mythique de la musique » jointe à son pouvoir d'« élargissement intérieur » et d'« illumination intime » célébrée par Nietzsche dans *L'Origine de la Tragédie* (§ 17 et 21) ? Les exemples pourraient être multipliés pour illustrer à la fois la richesse et la diversité étonnante des réalisations remarquables en ce domaine (jusqu'à Rohmer, Robbe-Grillet, Resnais ou Marguerite Duras notamment). Je me bornerai en conclusion à évoquer deux oeuvres exemplaires au sommet de toute cette aventure, *Le journal d'un curé de campagne* de Bresson et *Sarabande* d'Ingmar Bergman.

Ce serait un contre-sens complet de réduire le film de Bresson à une plate adaptation romanesque, l'image illustrant le texte alors que celui-ci commenterait celle-là<sup>3</sup>. Bazin parle au contraire à ce propos de « la dichotomie du dialogue et de l'image », chacun décalé par rapport à l'autre en particulier en raison de son dégagement de toute expressivité sur le visage comme dans la voix. Et c'est cette discordance qui a valeur de sens à la fois théologique dans le face à face de la grâce et de la liberté – et ontologique dans l'élévation de l'âme du plan de la nature à ce qu'il faut bien nommer l'*ordre* du surnaturel. Exemple à cet égard est la célèbre scène du médaillon au cours de laquelle, comme dit Bazin, dans « sa tension croissante, puis son apaisement final » l'échange en fait indicible dans son sens profond entre le curé et la Comtesse nous rend témoin, par la victoire sur le désespoir, du « brûlant toucher de la grâce ».

L'ultime œuvre de Bergman, en dépit de différences évidentes, appartient à la même veine spirituelle que celle de Bresson. La beauté saisissante des voix et des visages dans *Sarabande* est certes aux antipodes des voix blanches bressoniennes et de la non-expressivité ascétique des images qui s'y joignent. Par contre les deux esthétiques se situent dans cette même lignée moderne selon laquelle, pour reprendre une formule de Godard : « le film cesse d'être des images à la chaîne » et tend au contraire à se concentrer sur la densité affective et spirituelle de l'image. Aussi bien chez Bergman la voix n'est pas plus que chez Bresson au service de l'expressionnisme mais, comme chez ce dernier, soumise à l'impérieuse nécessité du visage. Et là en fait se situe le point sublime où les deux metteurs en scène se rejoignent. Bergman n'affirme-t-il pas catégoriquement : « La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma »? D'où cet acharnement à scruter les visages pour y décrypter les traces pour chaque âme singulière de sa destinée spirituelle. Là effectivement celle-ci comme sur sa trace devient lisible. Ainsi la scène de beauté totale au cours de laquelle Marianne se penche avec une infinie tendresse sur Karin pour l'aider à se libérer du malaise très profond qu'elle entretient dans sa relation paternelle, s'ouvre progressivement, sous la présence cachée de la mère disparue, sur une autre dimension, une dimension d'apaisement qui n'est pas sans analogie avec celle analysée plus haut dans le film de Bresson.

Quant à l'ensemble lui-même du film, construit de manière fragmentaire et en rapport à des fragments de vie recréés fantastiquement dans le présent comme traces indélébiles du passé, il répète la violence et l'enfer des *Scènes de la vie conjugale* (le film de 1973) mais en se tournant vers l'avenir, l'à venir de la mort (ou de l'autre côté de la mort ?), en tout cas là encore dans le sens d'un apaisement certain<sup>4</sup>. En témoigne la scène d'une crudité étonnante dans laquelle les époux séparés s'unissent charnellement une dernière fois dans leur nudité à l'épreuve du temps. Dans l'atrocité des destins humains Bergman préserve des rais de lumière comme symboliquement dans la chapelle luthérienne rayonnent la fresque au-dessus de l'autel et la musique somptueuse interprétée par le si peu reluisant Henrick. Où l'on retrouve sans doute cette loi fondamentale de l'*interstice* qui laisse ouvert l'appel à un en-dehors porteur d'un *autre* sens comme principe d'animation et de transfiguration, ce qui est encore, remarquons-le, très bergsonien.

© Raymond Court

[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)

<sup>3</sup> Il s'agit d'atteindre, comme l'a bien montré Bazin, à une *œuvre au second degré* par coalescence entre roman et cinéma en l'occurrence, ou, comme dans le cas du Van Gogh de Resnais entre peinture et cinéma.

<sup>4</sup> Il importe de souligner dans toute cette esthétique le rôle des images « désenchaînées », la fragmentation étant essentielle pour ne pas tomber dans la représentation.

Rubrique Esthétique  
21 mars 2009