

# Deleuze, Bergson, Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps filmique

Lenice Pereira Barbosa

**Résumé:** ce texte est né de la nécessité de structurer théoriquement ce qui, selon une approche empirique, est une évidence : aborder les considérations d'André Bazin et de Gilles Deleuze concernant le temps cinématographique à travers un point de vue phénoménologique. Ceci pourrait, bien évidemment, entraîner un « chassé-croisé » théorique entre Sémiotique et Phénoménologie qui se neutraliseraient les unes les autres sans apporter de changements par rapport à la perception chromatique du temps. L'objectif principal de ce travail est d'élargir le sens attribué à l'élément couleur au cinéma et de mettre en exergue le rapport entre les manifestations chromatiques et la perception du temps. À partir de ces points, il est également possible de considérer le principe multi – disciplinaire que ces éléments nous imposent, inspiré par l'évidence de la continuité-discontinuité qui, en tout cas au cinéma, n'est pas nécessairement un dilemme. Ainsi, il s'agit de faire coexister dans une approche phénoménologique certaines conceptions de Bergson et de Bachelard concernant la perception du temps.

**Mots clés:** temps cinématographique; Gilles Deleuze ; André Bazin; durée

**Abstract:** *Deleuze, Bergson, Bachelard and Bazin, ambiguities between phenomenology and semiotics for a theory of film time* – The main purpose of this paper is to build a critical approach for the theoretical corpus of my doctoral studies on experiencing time through the effect of color in cinema. The paper seeks to establish a relationship between Gilles Deleuze and André Bazin's theories of time. My main goal here is to expose the issues and possibilities I encountered upon confronting semiotic and phenomenological thinking. These concepts lead to multidisciplinary theories that are necessary to broaden and deepen our analysis. Thus, it was essential to analyze the method and to mix theories of Art and Cinema, using the aesthetic, phenomenological and philosophical points of view of continuous Duration and discontinuous Instants proposed by Henri Bergson and Gaston Bachelard.

**Keywords:** cinematographic studies; Gilles Deleuze; André Bazin; duration

## Avant propos

Les idées qui motivent ce texte sont nées des cinq années d'études pendant lesquelles j'ai cherchée à faire se rejoindre les effets chromatiques et le temps à travers une réflexion sur la perception du temps cinématographique par l'effet couleur. Expliquer le choix d'une méthode est souvent plus compliqué qu'appréhender son utilisation elle-même. La question est pourquoi avoir choisi de consulter et de largement citer un sémiologue comme Gilles Deleuze dans une étude qui semble d'avantage s'incliner face à la pensée phénoménologique?

L'intention des lignes qui suivent n'est pas de nous apporter une réponse, mais de discuter des principales motivations qui nous ont conduites à confronter certaines ambiguïtés complémentaires à André Bazin et Gilles Deleuze. En fait, ceci ne sera que le prologue d'un débat encore ouvert, car pour venir à bout de ce seul sujet, un autre travail de recherche nous serait nécessaire.

Cette étude s'ouvre sur un dilemme relatif au statut de ce texte *a priori* consacré au cinéma: le choix des bases théoriques que nous pourrions solliciter quand il s'agit du temps au du cinéma. Compte-tenu que nous prétendons formuler quelques réflexions sur les continuités et sur les ruptures temporelles engendrées par l'intermédiaire de la lumière, nous nous sommes d'emblée intéressés à la littérature d'Henri Bergson et de Gaston Bachelard. Cette orientation, en principe empirique, conduit, dans un second temps, vers des lectures plus proches de l'événement cinématographique, mais non moins ambiguës. Dans nos bases théoriques sur le cinéma, nous avons notamment exploité les textes d'André Bazin et de Gilles Deleuze. Le premier, plus critique, penseur et unificateur d'idées que vraiment théoricien, a ouvert, à travers ses écrits, le chemin sur un point de méthode essentiel, qui ne part pas de principes ou d'*a priori*, mais du fait et de l'effet: il constitue ainsi le cinéma comme phénomène et développe son dessein théorique à partir de l'analyse de l'objet. Ses principes et ses concepts relatifs – l'esthétique et le langage du cinématographe – qui ont évolué tout au long de son *militantisme* pour ce *nouveau medium*, ont fini par s'imposer dans notre ligne de pensée. Cette approche ne nous a pas été dictée, ni n'est apparue comme une contrainte, mais plutôt comme une affinité naturelle entre ce que nous avons appris à travers ces observations et ce que nous avons apprivoisé du cinéma dans notre cursus en tant que chercheur en études cinématographique.

Le second cas n'advient pas d'un *spécialiste* mais de deux œuvres savantes, comme le signale Deleuze lui-même. Ses deux œuvres sur le cinématographe (DELEUZE, 2002 et 2006) (près de sept cents pages) «sont des livres de philosophies», et n'émanent pas vraiment «d'une pensée philosophique» sur le cinéma. Pour nous, il s'agit d'une première lecture de ces essais qui provient d'une *volonté de savoir* principalement «cinéphilique»,

captivée par l'interdisciplinarité dans laquelle les descriptions filmiques sont élaborées et sont propres à l'univers du *Cinéma*. Pour faire usage des deux volumes que Deleuze dédie au cinéma, nous avons fait appel à quelques auteurs qui leurs consacrent des analyses et des réflexions, notamment dans le milieu du cinéma. Il est évident que nous n'allons pas jusqu'à produire un paragraphe sur ce sujet, il n'aurait pas raison d'être, mais il faut quand même revenir à certaines de ses considérations pour chercher à comprendre l'*exercice empirique supérieur* (ZABUNYAN, 2005) qu'il mentionne pour parler du cinéma. Ainsi, si nos sources premières ont été à la fois écrites par un *critique du cinéma*, et par des *philosophes*, elles laissent entrevoir l'existence en creux d'une *théorie* ou d'une *philosophie* du cinéma.

Dans les pages qui suivront, nous ne partons pas d'un idéal ou d'idées *sur* le cinéma, pour lequel il y aurait une théorie ou un théoricien qui le définit et le représente. Aborder le cinéma à travers un concept théorique ne nous sauverait pas de quelques tourments majeurs communs si l'on adopte une unique ligne théorique. Mais là encore, ce cas n'est pas une contrainte spécifique au cinéma, on ne peut plus penser à une théorie du cinéma, comme si celle-ci savait être unique, imposant ses règles et ses dogmes. En effet, on ferait inconvenablement *table rase* d'un grand nombre d'écoles et de courants, qui s'opposent parfois, mais qui complètent le plus souvent la pensée directrice de notre recherche, et qui nous aident à réfléchir sur les différents domaines constitutifs de cet objet complexe que l'on appelle cinéma. Bien que les lignes directrices de notre travail contiennent une indéniable disposition à confronter la pensée sémiotique à la pensée phénoménologique, nous ne nous privons pas de nous approvisionner dans les différentes sources aussi importantes qu'incontournables de la théorie visuelle du cinéma. Là réside notre principale problématique : faire cohabiter des concepts et des pensées théoriques sur le cinéma et l'art qui sont si proches et en même temps distants ou différents.

## **Pour une méthode «bazinienne»**

Dans les écrits d'André Bazin, l'aspect séduisant est sans doute la volonté de faire penser sur le cinéma sans pour autant arracher ou forcer une réalité au spectateur autre que celle qu'il peut saisir. Celui qu'Éric Rohmer a déclaré être «le plus grand critique de son époque» (ROHMER, 1959, p.5)<sup>1</sup> est également perçu comme «un homme qui a su penser le cinéma ou donner une pensée au cinéma», non parce qu'il en a conçu une théorie, mais parce qu'il a su formuler une cohérence au profit du Cinéma. Bien qu'ouvert aux théories naissantes, Bazin manifestait une certaine réticence à l'encontre des tentatives dites de «métaphysiques pures» et abstraites qui essaieraient de faire du cinéma un art pur et de le conditionner à des artifices précis tel que le montage,

<sup>1</sup> Voir également: Ungaro (2002, p. 10).

supposé être la base ou son essence (UNGARO, 2002). Bazin considérait le cinéma comme un médium impur où chaque dispositif a son importance en tant qu'élément qui constitue et interfère dans la perception esthétique et l'entendement du film. Dans deux de ses études, *Montage interdit* et *L'évolution du langage cinématographique*,<sup>2</sup> il plaide pour d'autres dispositifs souvent considérés comme des modes opératoires cosmétiques ou d'ornements. Il défend ainsi la profondeur de champ comme une «acquisition capitale de la mise en scène». De même, pour lui, le plan d'ensemble, le plan continu, le découpage et le flou peuvent tout aussi bien construire une compréhension du montage, et faire interférence dans la perception de l'espace et du temps filmique. Bazin a aussi écrit sur la couleur, mais dans son texte «Un film Bergsonien: «Le mystère Picasso»» (ibid. p. 193-203), il parle de la couleur au second degré, comme un élément opératoire de durée, agent de succession, d'ensemble et d'unité substantielle. Dans ce contexte, l'auteur réussit à montrer que le cinéma en tant qu'*art original* n'est pas conditionné au montage ou aux signes et significations qu'il représente et que ses différents dispositifs constitutifs peuvent alterner et produire des sensations visuelles exclusives au cinéma. C'est en suivant ses lignes comme un encouragement que nous avons entrepris le challenge de penser la couleur lumière vacillante et atmosphérique, tel qu'on la retrouve dans les films d'Alexander Sokourov et d'Andrei Tarkovski, en tant qu'élément du langage cinématographique et comme dispositif d'agencement temporel.<sup>3</sup> Dans ce texte, il sera question du film *Second Cercle* (1990) de Sokourov.<sup>4</sup> Par conséquent, il ne s'agit ici plus de quelques lignes qui s'enferment dans un concept limité au cinéma mais d'un propos propre au cinéma: la forme, le temps et le mouvement. L'élément couleur n'est d'ailleurs pas abordé comme un ornement cosmétique dont on essaierait d'éplucher l'essence. Si tant est que puisse apparaître ici un refus à un principe métaphysique, notre exercice entreprend le cinéma par ses dispositifs et la couleur par ses effets dans le mouvement pendant sa projection. Nous croyons qu'au-delà de toute affectivité que les couleurs dans ses films puissent produire, elles encrent et dictent un rythme temporel sur leur passage dans les longs plans, ou à travers leurs éclats bâtissant des instants précis.

<sup>2</sup> Le premier article est apparu dans les Cahiers du cinéma, 1953 et 1957 et le second résulte de la synthèse de trois articles chronologiquement publiés en 1950, 1952 et 1955, aujourd'hui rassemblés dans l'édition *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Le Cerf/Corlet, 2002, p. 63-80.

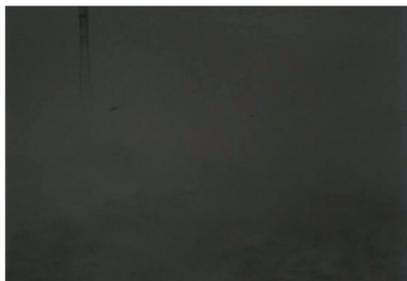
<sup>3</sup> Ces réalisateurs font partie du corpus d'une recherche de cinq ans et dont le résultat a été ma thèse de doctorat intitulée «L'effet couleur au cinéma - Manifestation Chromatiques du temps » Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, novembre 2012.

<sup>4</sup> A la différence de Tarkovski, qui n'a réalisé que sept films (huit si on compte son premier court métrage) de son vivant, Sokourov a une cinématographie assez ample et prolifique. Dans un but de donner des repères visuels aux lecteurs, nous ne citerons ici qu'un de ses films, bien que d'autres puissent être évoqués spontanément.

## Le carré noir sur fond blanc – de l'écran à l'écrin

Il existe différentes voies pour penser les longues étendues de noir ou de blanc à l'écran et la mise en scène du corpus travaillé ci-dessous ne nous aide qu'à esquisser l'une d'entre d'elles. Ajoutons qu'il n'existe aucune formule toute prête pour accéder à la compréhension définitive de ce que serait le noir et blanc en tant que couleur au cinéma<sup>5</sup>. Cependant, ces couleurs y assurent des propriétés qui vont bien au-delà de la «simple fonction de ponctuation» ou du rapport purement dialectique entre absence et présence (DELEUZE, 2006, p. 260), dans lequel un désert de neige serait, par exemple, la ponctuation d'un vide absolu.

À côté de cette expérience du désert de neige comme manifestation de l'absence, le film *Second Cercle* (1990) de Sokourov nous offre une possibilité d'élaborer une exégèse bipolaire sur les ressentis de la complexité du temps linéaire à travers des espaces «emboîtés». Prenons par exemple les premières séquences de ce film : le film débute par un plan fixe saturé par le désert sibérien blanc de neige - il n'y a que du blanc et du vent. La silhouette d'un homme marche du lointain vers le premier plan, avec la difficulté de qui s'engage à lutter contre une rafale de vent. Soudain, il se trouve face à quelque chose de plus fort que lui-même qui le met à genou. L'intensité de la tempête de neige cause une saturation, une prise totale de l'écran, de blanc. Ce même blanc, deviendra noir par sa propre profusion, cachant le corps et comblant le cadre. Ce noir vient cohabiter avec la salle obscure et y demeure pendant cinq interminables minutes, où seul interfère le



*Second Cercle*, Sokourov, 1990.  
...Transition du premier plan... vers le second plan...

<sup>5</sup> Compte tenu que la liste de textes sur ce sujet est longue, nous vous invitons à consulter la bibliographie à la fin.

générique qui apparaît comme forme «d’enneigement»; et le bruitage d’une porte nous avertit du passage du dehors vers le dedans. «L’articulation entre les lieux du dehors et les lieux du dedans indique des sens d’approfondissement aux récits en image» (ARNAUD, 2009, p. 87), la continuité de ce noir – malgré son action sur la transition entre espaces – potentialise d’un autre côté la continuité du temps.

C’est une spécificité du cinéma de Sokourov que d’exploiter le dedans et le dehors comme une forme d’enfermement, qui procure au spectateur l’opportunité de s’y introduire affectivement. Diane Arnaud qualifie cette particularité de «mise en boîte du corps en retrait dans les recoins de la fiction» (ibid. p. 38). Dans *Second Cercle*, cet «emboîtement» est actionné dans les cinq premières minutes, là où la transition des espaces est accompagnée par une transition chromatique fluide, à l’intérieur de laquelle une transition d’espace est supposée, alors que le temps reste ininterrompu par l’allongement de l’intervalle.

Il nous vient à l’esprit la scène du tunnel traversé par le soldat japonais dans le film *Dreams* (1990) d’Akira Kurosawa. Le jeune lieutenant, épuisé, marche au milieu d’un désert noir ; la traversée d’un tunnel suspend la lumière fine qui lui permettait d’être aperçu à l’écran, mais le noir ne marque pas une rupture, car on le suit par les sensations, notamment le son. Oui, on le ressent, par sa marche, par la continuité de sa respiration, mais également par la sensation d’être en train de marcher derrière lui, grâce au temps continu qui suit le (non)-mouvement entre les deux espaces s’emboîtant l’un dans l’autre. Le continuum du noir garantit l’allongement du temps d’un espace à l’autre, on le ressent même si on ne peut pas le voir. Ces figures, par leur pouvoir de *diégèse*, renvoient spectateur et personnage implicitement du rien vers le néant (la mort).



*Second Cercle*, Sokourov, 1990.

... Cinq minutes de noir total interrompu par la lumière qui fait son apparition à travers une porte qui s’ouvre.

Ce jeu d'opposition engendre, à ce stade, un mouvement de cognition à travers les deux couleurs, favorisant une transposition de l'espace par l'allongement de deux instants chromatiques dans lesquels le temps est étendu par cet effet entre les deux espaces. Amenée par une position singulière de transition des plans, cette longue étendue, qui emboîte le blanc dans le noir, apportant avec soi le temps, ne pourrait pas passer inaperçue. Devant et simultanément à l'intérieur de ce grand photogramme noir qui signale et atteste l'immatérialité de l'espace où il trône, le rythme plastique est assuré par un monochrome homogène (sans fissure et absolu). La couleur n'y est pas utilisée comme une marque de coupure: elle contribue à prolonger la tension entre espaces. Lesquels s'avèrent emboîtés l'un dans l'autre – l'infinité désolatrice de la chambre mortuaire noire est placée dans l'immensité d'un désert blanc.

### Emboîtement d'espaces dans un temps continu

En regard des autres arts, le montage est une des particularités distinctives du cinéma. Un raisonnement certainement repris par les partisans du *cinéma montage*, tels qu'Eisenstein et Koulechov. À contresens de cette pensée, Sokourov, comme son prédécesseur Andreï Tarkovski, différent de leurs célèbres homologues russes qui ont suscité plusieurs analyses sur le sujet. Ils travaillent le montage avec la perspective que cet élément n'est pas, en tout cas, le principal *medium* qui ferait de leurs images un récit du grand Art.<sup>6</sup> Pour Sokourov, le résultat artistique de ses œuvres est dû au lien intime que l'art entretient avec la spiritualité et à la fluidité de l'image exprimée par ces deux éléments pendant le temps filmique. Dans l'après tournage, il exploite chaque plan et chaque passage de plan au moyen de la lumière et de la couleur, pour que le *continuum* puisse se prolonger de façon que la perception des images soit fluide (ibid.). Pour reprendre une observation de Diane Arnaud, «l'articulation de la chambre et de l'ailleurs se produit initialement selon deux procédés remarquables: les glissements d'un temps hétérogène au défilement filmique, l'intrication de l'espace extérieur à l'intérieur du lieu clos». En fait, à contresens de la pensée selon laquelle «le montage, c'est ce qui ménage l'intervalle de l'émotion et de l'affect» (FONTANILLE et PÉRINEAU, 2001), la transition du plan de *Second Cercle* crée un prolongement inattendu de l'intervalle, ce qui, en tissant un raisonnement pragmatique, pourrait sembler être une objection à la définition de Vertov à propos de cet espace de temps entre les images mouvantes. Cependant, sa non-distinction entre forme et fond maintient – par ce projet de réunion de deux espaces dans un seul instant – le blanc à l'intérieur du noir, un «vide» à l'intérieur d'un autre «vide» – la prolongation du temps entre les deux espaces. C'est ici que s'imbrique le paradoxe de *durée* et *d'instant* clivant entre les théories de Bergson et de Bachelard. La production de la durée en forme de *continuum* est construite par des intervalles filmiques distincts qui s'emboîtent, bâtissant la fiction

<sup>6</sup> Alexander Sokourov, dans son entretien concédé à Aleksandra Tutchinkaya: [www.sokuro.spb.ru/](http://www.sokuro.spb.ru/) 10/ 2008.

en un seul long plan. Néanmoins, ces intervalles sont anéantis par la *machination* chromatique du blanc vers le noir. Soutenir la théorie d'intervalle dans cette scène ignorant la vraie sensation de durée relèverait également d'une fiction intellectuelle forgée. Ce paradoxe est parfaitement possible au cinéma, car en fait, nous pourrions dissocier une analyse sur le temps d'une réflexion sur l'espace, bien que la proposition bergsonienne repose sur ce terme. Le temps comme élément existant essentiellement dans la conscience, qui plus est, mentale, ne doit pas uniquement, en tout cas au cinéma, sa représentation à la spatialité comme instrument de mesure (CHÂTEAU, 2009). Au cinéma, l'espace est aussi abstrait que le temps. Ils peuvent être ressentis de maintes manières. Là, le temps n'est pas plus dépendant de l'espace que ce dernier l'est du temps qui l'expose et le fait exister. Cette interdépendance est suggérée ici, mais pas imposée, car nous avons des raisons de croire que le temps filmique n'est pas défini par la seule évolution de la lumière. Une interdépendance qu'Aristote attribue au temps dramatique et poétique (GOLDSCHMIDT, 1982). À ce sujet, Dominique Château nous rappelle que :

Pour Aristote, le temps ressemble à l'espace autant que les choses dans le temps sont enveloppées par le temps, comme les choses dans un lieu sont enveloppées par le lieu. Ils diffèrent, en revanche, par le fait que la limite de la chose coïncide avec celle du lieu où elle est, alors que le temps s'étend au-delà de la chose qui est dans le temps – le lieu est fini, le temps, infini – ce qui implique de considérer le temps des choses par rapport à leur mouvement, c'est-à-dire d'imposer à l'infini du temps les limites de sa réalisation dans tel ou tel cas, et, par voie de conséquence, justifie l'analogie avec le lieu. (CHÂTEAU, 2009, p. 70)

Pour en revenir au plan de *Second Cercle*, la perméabilité d'un espace dans l'autre privilégie la temporalité dans un devenir ininterrompu; après avoir anéanti le blanc, le noir, plein cadre et absolu, dépasse le cadre occupant la salle. Cette longueur est amplifiée par le son de la tempête et l'arrivée du personnage qui traverse la porte. Les spectateurs assis sur le banc demeurent immobiles pendant l'attente. Dans la fragilité de toutes certitudes, il ne leur reste plus qu'à se laisser envelopper par *l'éther noir*, laissant se manifester la mise en scène d'un monochrome noir sur blanc. Cette manifestation du noir jette le regard dans le vide du temps. Cette transition ne contient pas la moindre notion de rupture, le lieu et le moment de la *coupure-suture* sont masqués par l'action de la couleur. Elle passe par un engendrement mobile dans lequel le noir, qui succède au blanc, est un allongement de la durée en même temps qu'un trouble de la perception de l'espace à l'intérieur et à l'extérieur du cadre, imprimant un effet de rythme continu et temporel (DELEUZE, 2002).

Avec cette perspective, le passage du plan blanc au plan noir n'est pas une transposition d'un lieu dont l'«intervalle» serait le «trou» transitoire du temps, mais une fusion des deux espaces en un seul par un temps continu. La scène ne passe pas d'un espace à un autre contigu, mais d'un espace à un autre lui-même contenu (AUMONT, 2005). La neige est toujours en scène de façon omniprésente. La demeure à l'intérieur

de laquelle réapparaît le jeune homme et où se passe la quasi totalité du récit, est isolée par la neige, le vide à l'intérieur du vide, soit une *immersion* d'une couleur dans l'autre, qui transpose la pensée et les affectivités au niveau de l'immatérialité.

## Bergson / Bachelard – second dilemme

Nombreux sont les théoriciens du cinéma qui ont considéré l'espace et le temps comme deux paramètres d'égale importance dans la définition du film. Il en va ainsi de Bazin, qui s'est montré, avec le temps, plus fidèle au cinématographe qu'aux idées philosophiques qui pourraient le figer dans des compréhensions unilatérales (DELEUZE, 2002); les idées ne sauraient suffire à l'enfermer dans une pensée de *continuum*. De ce fait, il est possible d'envisager les questions de la *discontinuité* et de la *spatialité* bachelardienne dans une discussion sur le temps, sur l'espace et le cinéma. Dans *La dialectique de la durée*, Bachelard assume la même ambiguïté concernant le temps que Bergson: «Nous donnons donc plein sens, à la fois ontologique et temporel à cette formule bergsonienne: le temps est hésitation» (BACHELARD, 1963. p. 25). La différence fondamentale entre les deux philosophes réside surtout dans le rapport que chacun entretient avec la *continuité*. À ce sujet, Bachelard regrette que Bergson ait une même idée fondamentale qui guide partout sa pensée.

L'Être, le mouvement, l'espace, la durée, ne peuvent recevoir de lacunes ; ils ne peuvent être niés par le néant, le repos, le point, l'instant ; ou du moins ces négations sont condamnées à rester indirectes et verbales, superficielles et éphémères [...]. M. Bergson n'a pas tenté de faire réagir la dialectique sur le plan de l'existence, ni sur le plan de la connaissance intuitive et profonde [...]. Comme une critique est éclairée par son terme, disons tout de suite que du bergsonisme, nous acceptons presque tout, sauf la continuité (Ibid. p.7.)

Contre la *durée continue* de Bergson, Bachelard propose l'*Instant vertical*. Selon ce dernier, «c'est dans un temps vertical d'un instant immobilisé que la poésie trouve son dynamisme spécifique» (BACHELARD, 1992. p. 111). L'approche ambiguë de la réalité est un sujet commun entre Bergson, Bachelard et Bazin (CORTADE, 2008), ce qui ne fidélise pas les idées de ce dernier ni au premier ni au second. Comme Ludovic Cortade le remarque, «ce que retient Bazin de Bergson n'est pas tant en effet le postulat de la continuité, que l'ambiguïté ontologique dont la continuité n'est qu'une modalité et non la cause nécessaire» (Ibid. p. 70). Nous retiendrons justement chez Bergson et Bachelard ces deux postulats sur la continuité et sur l'instant.

Les observations de Bachelard nous sont importantes, non parce qu'elles s'opposent à celles de Bergson, mais parce qu'en bon connaisseur de Bergson, Bachelard croit qu'il faut garder une relation intuitive et directe avec le temps pour que les concepts de *durée* et d'*instant* ne soient pas des théories opposées. Les considérations de Bachelard sont proches

de celles de Bazin quand il souligne l'importance de maintenir une relation intuitive et directe avec la réalité, une sorte de co-naturalité. Néanmoins, comme Bachelard, il faut considérer que celle-ci doit être appréhendée dans la liberté de son avènement, débarrassée de toute causalité métaphysique. Ainsi, nous considérerions l'effet sans revenir sur son essence identitaire.

Nous croyons que certaines suggestions de Bachelard, qui adoptent des positions relativement adverses à celles de Bergson, sont fort utiles pour penser certains effets chromatiques qui se manifestent dans l'image, entre les images ou sur l'image, mais pas proprement comme objet de signe. Dans *L'intuition de l'instant*, Bachelard s'oppose, dans une forme de diatribe, à la philosophie de l'action et de la durée bergsonienne, évoquant la philosophie de l'acte et de l'instant inspiré des observations de Gaston Roupnel,<sup>7</sup> selon lequel «la vraie réalité du temps, c'est l'instant». Si pour le premier, «la vraie réalité du temps, c'est sa durée; l'instant n'est qu'une abstraction», pour le second; «la vraie réalité du temps, c'est l'instant; la durée n'est qu'une construction». Principal point d'opposition, Bachelard propose la «discontinuité» envers la «continuité», et incite le lecteur à considérer «la construction réelle du temps à partir des instants au lieu de la division factice de la durée». Mais Bachelard ne s'oppose pas complètement à toutes les considérations de Bergson – il hésite à rejeter à la fois la théorie et les idées qui les structurent. Mais gardons à l'esprit que Bachelard implique la spatialité du temps par la métaphore et l'ordre poétique tout en regrettant que la formule de Bergson soit prisonnière d'une représentation géométrique, puisque ce dernier explique cette représentation par un schéma de «morcelage d'un continu». Alors, si nous rapportons ce débat dans le contexte du cinéma, ou tout simplement à une projection, il est évidemment difficile de penser la *Durée* et l'*Instant* sans nous rapporter aux réflexions d'Henri Bergson et de Gaston Bachelard.

Si dans ce texte nous proposons une scène de *Second Cercle* pour penser l'effet couleur activé par la projection en tant que possibilité temporelle, ce n'est pas l'unique que nous pourrions proposer. Il suffirait de revenir sur la piste de réalisateurs comme Tarkovski, Antonioni, Carlos Saura, Raoul Ruiz, Kurosawa (concernant ces films couleur) ou à certains cinémas dits «expérimentaux» comme ceux de Stan Brakhage et Jürgen Reble, pour rendre compte des recours à l'effet chromatique comme artifice temporel et de transition. Autrement dit, ce phénomène est bien plus répandu comme esthétique qui agit sur l'appréhension du temps et qui constitue une vraie alternative face au montage, Eisenstein lui-même en a fait recours dans son film *Ivan le Terrible, Seconde partie* – 1945.

La grande problématique pour la première scène de *Second Cercle* réside plutôt dans le dilemme de savoir si l'effet chromatique s'étale dans la durée constituant un long plan unique, ou si ce dernier est produit par l'emboîtement des instants. La continuité y est, c'est sûr, mais de quelle façon la définir? Dans la durée ou dans la succession des instants?

<sup>7</sup> À partir de son interprétation de *Silôé* de Gaston Roupnel, Bachelard va mener, une véritable critique de la durée pure défendue par Henri Bergson. *L'intuition de l'instant*, de Bachelard, évite une polémique à l'encontre des thèses bergsoniennes telles qu'elles sont exposées dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* ainsi que dans *Durée et simultanéité*.

Nous répondrions en rappelant qu'au cinéma, le temps est polyvalent, tout comme les dispositifs qui l'actionnent sont multiples par sa propre nature de produire du simulacre temporel et spatial – du réel et de l'imaginaire. Ajoutons-y la capacité inépuisable du cinéma à engendrer des affections et des sensations. Il est, le lieu idéal où les idées concernant la *durée* défendue par Bergson et contrariée par Bachelard peuvent cohabiter au lieu de s'opposer. Le cinéma a toujours été plus que la simple succession d'images – prise d'instantanés coupés et collés – enchaînées par la mise-en-lumière. Des passages comme celui du film *Second Cercle* vient nous rappeler que même dans un cinéma «noir et blanc» la couleur peut potentiellement produire des interfaces au-delà de son ambivalence «présence-absence». L'évanouissement du blanc dans le noir et son étalement entre les espaces conjuguent une durée. L'instant dans ce cas ne peut être revendiqué qu'à travers l'abstraction de l'effet de *continuum*, la durée y est une fiction, certes, mais purement cinématographique. Par conséquent, nous croyons que la *Durée* et l'*Instant* n'ont pas nécessairement besoin d'être opposés ou considérés comme paradoxaux, au moins en ce qui concerne le cinéma, où ces deux phénomènes ne sont que la suite l'un de l'autre; le «point est la continuité de la ligne sur un plan d'infinitude» et conduit le regard vers la transcendance,<sup>8</sup> comme le pensait déjà Kandinsky (KANDINSKY, 1989). Ils ouvrent la potentialité de travailler ce qu'on pourrait appeler une continuité dans la discontinuité, et ce qu'il est possible de voir dans ce passage de ce film de Sokurov.

### Bazin, Deleuze et la phénoménologie - troisième dilemme

Vouloir rapprocher les considérations d'André Bazin et de Gilles Deleuze sur le cinéma et le temps filmique pour réfléchir sur certains phénomènes esthétiques comme la couleur au cinéma nous a semblé *a priori* possible, non seulement parce que ces deux auteurs ont directement et indirectement une approche bergsonienne sur le temps au cinéma (CHÂTEAU, 2009)<sup>9</sup>, mais aussi parce que cette approche est d'avantage phénoménologique que métaphysique. Ce choix pourrait paraître dans un premier temps clivant. Nous l'assumons en tenant compte du fait que, d'une façon réfléchie, ces deux auteurs ont fait avancer les principes de la *durée* bergsonienne dans l'expérience cinématographique – qu'ils se soient inspirés d'une façon indirecte, ce qui paraît être le cas de Bazin<sup>10</sup>, ou qu'ils se soient directement ressourcés chez Bergson, comme cela semble être le cas de Deleuze qui n'hésite pas à revenir à Bazin. Deleuze, plutôt métaphysicien et

<sup>8</sup> La notion de «transcendance» dans nos textes est proche de la phénoménologie transcendantale, souvent liée à la condition de l'apparaître et à son interaction spatiale et temporelle. Le terme est repensé dans la théorie de la donation de Husserl analysée par M. Ponty. Celui-ci nous explique que la présence de la chose dans l'esquisse implique une irréductible dimension d'absence qui signifie la transcendance «apparaissante». (MERLEAU-PONTY. 1972).

<sup>9</sup> Dominique Château critique, et regrette, en défendant un approfondissement des «relativités du bergsonisme» au profit d'autres conceptions comme celle de Gaston Bachelard.

<sup>10</sup> André Bazin se reconnaissait lui-même dans les idées de Bergson sur le temps – espace qu'il expose entre autre dans son article *Un film Bergsonien ; Le mystère Picasso* (BAZIN, 2002). Les affinités de l'auteur avec les considérations de Jean-Paul Sartre, qui voyait le cinéma comme «un art bergsonien», ont vraisemblablement contribué à la formulation de sa théorie.

sémiotique dans ses écrits sur le cinéma, «comprend le recours à la phénoménologie comme un prolongement naturel des thèses de Bazin» (UNGARO, 2002, p. 46) et aussi comme recours choisi par Hegel pour parler de la couleur et de la lumière en préférant la théorie de Goethe au détriment de celle de Newton.<sup>11</sup> Même si les influences phénoménologiques de Bazin n'ont pas eu besoin d'attendre les écrits d'Amédée Ayfre ou de Deleuze pour être révélées – car Bazin les avait lui-même revendiquées comme fondement théorique constituant ses réflexions – c'est à travers ce passage que l'on peut percevoir que Bazin et la phénoménologie participent à la compréhension deleuzienne du cinéma.

Notre intention n'était pas de convertir ici les idées de Deleuze en récits phénoménologiques, mais, bien qu'il ne s'en réclame pas, il l'expérimente encore une fois (DELEUZE, 2002) «lorsqu'il entreprend de comparer la phénoménologie et le bergsonisme en prenant pour point d'appui le cinéma» (UNGARO, 2002, p. 56), certainement avec l'intention de mieux les distinguer que de les rassembler. L'analyse deleuzienne de la perception cinématographique s'installe d'emblée dans une expérience de vibration, où l'analyse est réalisée à partir de l'expérience elle-même. Deleuze propose une perception perpétuellement «centrée», sans ancrage et sans horizon déterminant, alors que la proposition de Merleau-Ponty est engagée au contraire à décrire le processus de genèse de cette expérience de vibration. Celle-ci répondrait aux reproches adressés par Deleuze, car l'expérience suscitée par Merleau-Ponty consiste à montrer que la perception cinématographique trouve son point d'appui dans la «perception naturelle» elle-même.

À certains égards, les remarques présentées par Deleuze assujettissent la phénoménologie à une condition «pré-cinématographique». D'un autre côté, pour Bergson l'ambiguïté du cinéma en tant qu'alliée est dénoncée différemment: «car si le cinéma méconnaît le mouvement<sup>12</sup>, c'est de la même manière que la perception naturelle et pour les mêmes raisons: «nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe (...) perception, intellection, langage procèdent en général ainsi» (DELEUZE, 2002, p. 85)<sup>13</sup>. La phénoménologie accorde à la «perception naturelle» le privilège d'un mouvement qui se rapporterait encore à des poses. Pour Bergson, le modèle serait plutôt un état de choses, la «perception naturelle» ne lui apporterait aucun avantage, ces choses seraient en perpétuel changement – des «matières-écoulements» dépourvues de points d'ancrage et de centres de référence d'où on pourrait signaler leurs origines.

Si le rapprochement entre les idées de Bazin et la phénoménologie n'est ni incongru ni fortuit – même si le transfert des idées de la phénoménologie dans ses thèses sur

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles, «Cinéma cours 34 du O8/03/83 – 1», *La voix de Gilles Deleuze, Cours du 10/11/1981 au 21-01/06/82* mis en ligne par l'Université Paris 8. [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=2227](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=2227)

<sup>12</sup> Le cinéma, d'un point de vue pragmatique, est «l'art de mouvoir l'immobile». Avant même cette réflexion de Deleuze, Peter Kubelka (KUBELKA, 1978, p.14) nous rappelait déjà que le cinéma n'est pas le mouvement. Qu'il s'agit d'une projection d'images, qui ne bougent pas et qui doit son rythme à un mouvement cadencé et rapide. Ceux-ci nous rappellent la proposition bergsonienne qu'il n'y a pas de perception dans l'immobilité, il n'y a de la perception que dans le mouvement, que dans le temps. Pour plus d'information sur ce sujet je vous envoie également à ZABUNYAN, 2005.

<sup>13</sup> Ici, nous reprenons, tel qu'il l'est dans le texte, un passage de Bergson cité par Deleuze.

le cinéma présente des difficultés dans le cas du «réel»<sup>14</sup> qui exige du spectateur un vrai travail de «conversion du regard» – pour Deleuze, la phénoménologie participe pleinement au cinéma, à la condition que celui-ci limite son rayon d'action. En fait, l'utilisation de la phénoménologie chez Bazin est aussi ambiguë qu'elle est latente chez Deleuze. Le principal acteur de leur point de convergence reste encore Bergson, pour qui la dimension ontologique du temps procède de la même «ambiguïté du réel». Pourtant, les analyses de Bazin et de Deleuze sur la profondeur de champ et les grands plans ne sont pas essentiellement bergsoniennes, comme s'ils avaient conscience de la problématique à saisir le temps dans la pureté, dans son infinité, en ignorant la «spatialité» et la «spatialisation». Ce sujet nous oriente vers la question de l'espace étendu et du temps trop volatile et éloigné. Car l'espace matérialisé lors de la projection n'est plus l'espace capturé par l'objectif, et le temps matérialisé n'est plus le temps de la mise en scène – à partir de là, l'espace est aussi abstrait que le temps.

Dès lors que nous – les spectateurs – sommes dans cette projection, nous ne jetons plus le même regard sur le temps que dans la vie courante – même si, dans celle-ci, nos perceptions sur le temps correspondent à des concepts tout aussi abstraits.

Pour que le rapport avec le temps et l'espace ne soit pas qu'abstraction ou pure conception intellectuelle, s'échappant de l'illusion que ces deux éléments puissent se confondre, il faut sortir le regard du *hall* des sensations et des impressions. Ainsi, pourrait-on prendre en compte les aspects observables de l'espace et du temps, et faire usage de ces «rapports d'orientation et de proportion» en fonction du point de vue, de manière à rentrer dans leur aspect interne,<sup>15</sup> Cependant, cette proposition exige non seulement de l'observateur un regard averti mais aussi un point de vue périphérique, chose que l'instantané de la projection ne nous donne pas l'occasion d'accomplir.

Lenice Pereira Barbosa est élève doctorante en Cinéma à l'Ecole doctorale Arts & Médias Paris III – Sorbonne (ASSIC - EA 185 - Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV)). Ses recherches portent sur le Cinéma d'auteur et l'Art contemporain dans lesquels «La couleur en cinéma» se manifeste en tant qu'instant esthétique et cénesthésique. Directeur de recherche: Philippe Dubois.

barbosa.lenice@yahoo.fr

## Références

ADAMS, Paul Stiney (dir.). **The Avant-Garde film**. New York, New York University Press, 1978.

<sup>14</sup> Pour comprendre la proposition sur le réel d'André Bazin, il faudrait revenir à son essai sur *L'anthologie de l'image cinématographique* daté de 1945 et repris en 1958.

<sup>15</sup> Observation extraite du texte de Dominique Château, indiquée ci-dessous, citant José Morais (MORAIS, 1983).

- ANAUD, Diane. « Poétique de l'espace chez Sokourov » In : **CinémAction n° 123, Alexandre Sokourov**, Co-Dir. François Albera et Michel Estève, Corlet Publications, p.86-92, 2009.
- ARNAUD, Diane. **Le cinéma de Sokourov, figures de l'enfermement**, Paris, L'Harmattan, 2005.
- AUMONT, Jacques. **Introduction à la couleur: des discours aux images**. Paris, Armand Colin, 1994  
 \_\_\_\_\_ . **Matière d'images**. Paris, Images Modernes Cinéma, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **Dialectique de la Durée**. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.  
 \_\_\_\_\_ . **L'Intuition de l'instant**. Paris, Éditions Stock, 1992.
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris, Cahiers du cinéma, Les éditions du Cerf, 2002.
- CHÂTEAU, Dominique. **Cinéma et philosophie**. Paris, Armand Colin, 2005.  
 \_\_\_\_\_ . **Philosophie d'un art moderne: Le cinéma**. Paris, Harmattan, 2009.
- CORTADE, Ludovic. **Le cinéma de l'immobilité**. Paris, Publication de la Sorbonne, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **L'Image-mouvement. Cinéma 1**. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.  
 \_\_\_\_\_ (2006). **L'Image-Temps. Cinéma 2**. Paris, Les Éditions de Minuit.
- FONTANILLE, Jacques; PÉRINEAU, Sylvie. « Le montage au cinéma ». **VISIO**, v. 6, n. 4, 2001.
- GÉLY, Raphaël. « La transcendance de l'apparaître ». In: **Les usages de la perception : réflexions merleau-pontiennes**. Coll. Bibliothèque philosophique de Louvain 65. Paris, Ed. Peeters Louvain-Paris, p. 97-98, 005.
- GOLDSCHMIDT, Victor. « L'art poétique et ses espèces ». In: **Temps physique et temps tragique chez Aristote**. Paris, VRIN, 1982.
- KANDINSKY, Vassily. **Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier**. Traduction de l'Allemand par Nicole Debrand. Paris, Edit. Folio essais, 1989.
- KUBELKA, Peter. « The theory of material film », In: STINEY, Paul Adams (dir), **The Avant-Garde film**, Univ. Press, p14, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris, Gallimard, 1972.  
 \_\_\_\_\_ . «Le cinéma et la nouvelle psychologie». In: **Sens et non-sens**. Paris, Gallimard, 1995.
- MORAIS, José. «Interview: La perception de l'espace et du temps». In: **l'espace et le temps aujourd'hui**. Paris, Ed. Seuil, 1983.
- PINEL, Vincent. **Vocabulaire technique du cinéma**. Paris, Nathan, 1996.
- ROHMER, Éric. La somme d'André Bazin. **Cahier du cinéma**, n. 91, 1959.
- UNGARO, Jean. **André Bazin: Généalogies d'une théorie**. Paris, L'Harmattan, 2002.
- ZABUNYAN, Dork. **Voir, parler, penser au cinéma: Image-mouvement et Image-temps de Gilles Deleuze**. Thèse de doctorat dirigée par Jacques Aumont. Paris, École de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

*Artigo recebido em agosto  
 e aprovado em outubro de 2012.*