Le cinéma est-il bachelardien? hypothèse théoriques autour de la matière (et) des images

par Éric Thouvenel

Né une dizaine d'années avant la première projection publique du cinématographe Lumière, et décédé au moment où la Nouvelle Vague confirmait l'entrée du cinéma dans sa modernité, la vie de Gaston Bachelard se confond, dans une large mesure, avec ce siècle dont on a beaucoup dit qu'il a été "le siècle du cinéma", comme le 19e avait été celui de la photographie, du roman, ou de la bêtise. Pour autant, de l'*Essai sur la connaissance approchée* à *La flamme d'une chandelle*, dans ses écrits épistémologiques comme de poétique, Bachelard n'a presque jamais évoqué le cinéma, contrairement à d'autres pratiques artistiques plus valorisées telles la peinture ou la gravure. Et lorsque, exceptionnellement, il lui est arrivé de le mentionner, c'est à titre de repoussoir théorique ou de contre-modèle, à l'instar de son adversaire théorique Henri Bergson.

Il semble que ce désintérêt de Bachelard pour l'un des phénomènes les plus marquants et incontournables de son temps n'ait frappé ni ses commentateurs, ni ses épigones, et il fallut attendre une période récente pour que quelques chercheurs entreprennent d'examiner ce que la pensée du philosophe pourrait apporter à la réflexion sur la nature et les puissances du dispositif cinématographique (Chateau 2004 et 2009; Thouvenel 2010). Encore ces travaux se sont-ils presque exclusivement fondés, jusqu'ici, sur la controverse entre Bachelard et Bergson autour de la question du temps – traitée principalement par le premier dans *L'intuition de l'instant* et *La dialectique de la durée*, en réponse aux thèses développées par le second dans *L'évolution créatrice* –, et ils sont le fait de chercheurs en études cinématographiques, mais presque jamais de philosophes[1]. Quant à l'hypothèse que le cinéma aurait pu influencer d'une quelconque façon la pensée de Bachelard, de manière directe ou plus diffuse, elle est – à ma connaissance – complètement absente des travaux consacrés au philosophe champenois.

L'objectif de ce texte n'est évidemment pas de mener un réquisitoire, et encore moins de postuler à tout prix une relation entre la pensée de Bachelard et le cinéma qui, si elle existe, doit tout à la fois être démontrée *et* relativisée. En d'autres termes, il n'est pas

[1] À l'exception peut-être des travaux – en cours – de la philosophe brésilienne Marly Bulcão.

avéré que le cinéma ait explicitement nourri la réflexion de Bachelard qui ne lui a, de toute façon, consacré aucun développement tant soit peu consistant. Plus modestement, je voudrais proposer de partir de l'hypothèse d'une rencontre manquée entre Bachelard et le cinéma, dont j'examinerai les conditions et les enjeux, pour réinterroger le rapport du philosophe à la matière.

Si le cinéma est un bon objet pour aborder cette question de la matière, c'est d'abord, et un peu paradoxalement, parce qu'il est par nature un art de l'entre-deux, un dispositif écartelé: profondément matériel par le rapport privilégié qu'il entretient au réel (l'image cinématographique, du moins pour la plus grande part de son histoire, est indicielle et massivement réaliste) et, dans le même temps, assujetti par son mode de production (l'enregistrement) et de monstration (la projection) des images, à une dimension immatérielle qui le renvoie canoniquement du côté de la pure apparition. Par son attention constante à la présence concrète des choses, aux qualités de la matière, au rapport fondamental de l'œil et de la main dans une perspective qu'il voudra, au cours du temps, de plus en plus phénoménologique, la pensée de Bachelard aide ainsi à penser la dimension matérielle des images en mouvement, dimension généralement mésestimée ou tout simplement évacuée.

Pour autant, faire l'hypothèse d'un appareillage de la pensée bachelardienne et des procédures propres à l'image cinématographique ne va pas de soi, et soulève un assez grand nombre de difficultés. Les objections que l'on peut faire à ce type d'entreprise sont essentiellement de deux ordres. Premièrement, on ne sait rien du rapport factuel que le philosophe pouvait entretenir au cinéma. Bachelard est-il, au moins une fois dans sa vie, allé voir un film, et qu'en a-t-il pensé? Sur ce point, impossible d'affirmer quoi que ce soit, en l'attente d'éléments biographiques plus approfondis, mais on peut esquisser deux types de réponses. D'une part, on sait que Bachelard était membre du comité directeur de l'Institut de filmologie créé par Gilbert Cohen-Séat à la Sorbonne en 1948, bien qu'il n'ait à priori jamais participé aux travaux de l'Institut, ni publié dans la *Revue Internationale de Filmologie* (Albera et Lefebvre 2009). Peut-être s'agit-il là d'un titre essentiellement honorifique, ou d'un service de nature institutionnelle rendu par Bachelard à Cohen-Séat. Toujours est-il que l'on imagine mal l'auteur de *La philosophie du non* se prêter à une entreprise qu'il réprouverait intellectuellement et/ou moralement. D'autre part et surtout, il importe sans doute peu, au fond, de connaître l'opinion de Bachelard sur tel ou tel film vu dans sa jeunesse ou dans ses années parisiennes, mais plutôt d'examiner si, entre sa pensée et les procédures mises en œuvre à travers le dispositif cinématographique, il existe des résonances.

Deuxièmement, un lecteur tant soit peu attentif de Bachelard aura tôt fait de comprendre qu'il nourrissait une méfiance certaine vis-à-vis des images visuelles en général, au profit des images littéraires. On peut formuler cette opposition en d'autres termes: à l'image iconique, Bachelard préfère l'image mentale, parce qu'elle libère les puissances de l'imagination là où la première, selon lui, les circonscrit dans une représentation figée[2]. Il écrit ainsi, au seuil de *La Terre et les rêveries de la volonté*:

[2] Roland Barthes, dont on sait la dette intellectuelle vis-à-vis de Bachelard, affiche une position similaire dans un court texte, "Le plein du cinéma", publié dans Barthes (1975: 59).

> [...] puisque nous sommes en train de limiter notre sujet, disons pourquoi, dans nos livres sur l'imagination, nous nous bornons à considérer l'imagination littéraire.
> Il y a d'abord à cela une raison de compétence. Nous n'en ambitionnons qu'une: la compétence de lecture. Nous ne sommes qu'un lecteur, qu'un liseur. […] Or, nous sommes dans un siècle de l'image. Pour le bien comme pour le mal, nous subissons plus que jamais l'action de l'image. Et si l'on veut bien considérer l'image dans son effort littéraire, dans son effort pour mettre au premier plan les exploits linguistiques de l'expression, on appréciera peut-être mieux cette fougue littéraire qui caractérise les temps modernes. (Bachelard 2004: 11-12).

Si l'on considère les choses de ce point de vue, en effet, comment l'image cinématographique pourrait-elle rivaliser avec les puissances de création et d'ensorcellement du langage? Si le premier écueil serait de fantasmer une rencontre de Bachelard et du cinéma qui n'a jamais eu lieu, et d'instrumentaliser textes et films pour mettre en scène un rapport proprement inexistant, le second tient à la position de Bachelard lui-même vis-à-vis des images, qui semble proscrire à première vue tout commerce de sa pensée avec ce qui relève d'un régime visuel de la création.

Peut-être faut-il alors, afin d'instituer les conditions d'un dialogue, *inventer* Bachelard (au sens des chasseurs de trésor), c'est à dire l'ouvrir à ce qui, pour nous, forts d'une expérience à la fois accrue et différente des images, fait sens dans son travail. Une telle attitude requiert au moins deux présupposés fondamentaux: en premier lieu, une attention scrupuleuse au texte bachelardien, exigeant et permettant tout à la fois de *tisser* le rapport, et non de le postuler *ad hoc*. En second lieu, une attention non moins scrupuleuse à ce que l'on entend par "image cinématographique". Le risque serait en effet de plaquer artificiellement tel ou tel propos de Bachelard sur un film, ou sur le travail d'un cinéaste, pour s'empresser de les qualifier de "bachelardiens". Ce type d'approche est assez fréquent – et fort tentant au demeurant – dans le cadre des études cinématographiques, et l'on ne compte plus les citations du philosophe servant à illustrer tantôt la poétique des éléments d'un Andreï Tarkovski, tantôt l'attrait de tel autre cinéaste pour le motif du nuage, etc.

L'enjeu, et l'intérêt, sont ailleurs: il n'y a, je crois, de convergence possible entre la pensée de Bachelard et les images en mouvement qu'à la condition d'être attentif avant tout aux *inventions d'images* que permet le cinéma, entendu comme un dispositif technique producteur d'un certain nombre de procédures esthétiques qui lui sont propres. Pour le dire autrement, c'est bien davantage ce que *peut* le cinéma que ce qu'il fait qui m'intéressera ici, et en ce sens on se situera autant que possible aux antipodes d'une supposée "lecture bachelardienne" des films. C'est pourquoi il me semble que c'est dans les marges de l'histoire du cinéma que l'on a le plus de chances de rencontrer des objets intéressants pour une entreprise de ce type, ou en tout cas chez des cinéastes qui ont choisi d'en interroger et d'en étendre les modes de fonctionnement, plutôt que de reconduire spontanément l'hypothèse (l'hypothèque) réaliste qui, censément, le fonde. Considérer qu'un film vaut d'abord par l'histoire qu'il raconte, par l'authenticité avec laquelle il reproduit ou invente un monde, serait prêter le flanc à la condamnation bachelardienne des images, reposant justement sur un malentendu de ce type. Le cinéma dominant, le plus visible et socialement institué, tout à la fois vise et postule le réalisme, qui est précisément ce dont Bachelard cherchait à se prémunir. Au contraire, ce qu'il faudra

mettre à l'épreuve de sa pensée, c'est un cinéma de rêverie; un cinéma de rêveurs de la matière, un cinéma dont la fonction principale n'est pas de raconter – même magnifiquement – une histoire, mais de créer d'inventer des possibles de l'image en travaillant à partir des prérogatives du dispositif lui-même. C'est à ces conditions que l'on pourra envisager, sur cette question, ce que produit ou permet la réflexion de Bachelard sur le terrain de l'invention théorique en cinéma[3].

L'EXPERIENCE DU REGARD

Rien, à première vue, de plus éloigné d'une expérience directe de la matière que celle du spectateur devant un écran de cinéma. Devant un film, il semble que ce sont avant tout des formes qui s'agitent, et le sens commun pousse à croire que l'expérience des images mouvantes est d'abord celle de représentations crédibles du réel, expérience fondée entre autres sur la distance qui nous sépare de leur support, et sur l'immatérialité de leur être projeté.

Or, si Bachelard n'a jamais fait état d'une expérience personnelle de spectateur *du cinéma*, il est en revanche légitime d'examiner son œuvre à l'aune d'une posture spectatorielle qu'il n'a eu de cesse de varier et d'approfondir, des interrogations méthodologiques qui fondent *Le nouvel esprit scientifique* à l'engagement tardif dans une posture empruntée à la phénoménologie, dans *Le matérialisme rationnel* ou *La poétique de la rêverie* par exemple. En reprenant l'argument fondateur de la controverse avec Bergson, on pourrait dire que, tandis que l'auteur de *L'évolution créatrice* tente de placer sa réflexion à l'intérieur les choses (Bergson 1941: 272-343), Bachelard, lui, est fondamentalement un spectateur du monde, dans ses plus infimes manifestations. Cette posture implique chez lui un double mouvement qui le fait osciller entre l'extériorité de l'épistémologue et la fascination du poéticien, l'adhésion aux phénomènes et leur analyse. Ce balancement ou cet entre-deux, comme l'ont noté très tôt certains tenants de la *Gestalttheorie* (Arnheim 1989), est fondateur de notre expérience des images cinématographiques. Ainsi Bachelard s'interrogeait-il, en ouverture de *La poétique de la rêverie*:

> [...] nous voici devant un double paradoxe. Pourquoi, demandera le lecteur non averti, surchargez-vous un livre sur la rêverie avec le lourd appareil philosophique qu'est la méthode phénoménologique? Pourquoi, dira, de son côté, le phénoménologue de métier, choisir une matière aussi fluante que les images pour exposer des principes phénoménologiques? (Bachelard 1989: 2).

Question rhétorique, au fond, puisque le philosophe en avait déjà fourni la réponse dès *L'Air et les Songes*, près de vingt ans plus tôt:

[3] Il faudrait, pour être complet, ajouter un "et inversement" qui permette d'ouvrir sur la prise en considération des procédures spécifiquement cinématographiques – surimpression, fondu, flou, accéléré, ralenti, arrêt sur image, etc – à l'œuvre dans la pensée de l'auteur. Cela ouvrirait, malheureusement, tout un autre chantier dont je ne peux rendre compte ici qu'en l'indiquant à grand trait.

> On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. (Bachelard 1943: 5).

Autrement dit, pour Bachelard, la perception d'une image peut être le moment d'une clôture (du sens), mais aussi d'une ouverture (sur l'imaginaire). L'image n'est close sur elle-même que si on la considère du point de vue des formes qu'elle propose au regard; mais si on fait l'effort de l'envisager du point de vue de la matière, et *comme* une matière, elle ouvre à la rêverie un champ illimité. Comme il l'écrivait avec prudence en introduction à *La Terre et les rêveries de la volonté*:

> Pour le philosophe réaliste comme pour le commun des psychologues, c'est la perception des images qui détermine les processus de l'imagination. Pour eux, on voit les choses d'abord, on imagine ensuite ; on combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. Pour richement combiner, il faut avoir beaucoup vu. Le conseil de bien voir, qui fait le fond de la culture réaliste, domine sans peine notre paradoxal conseil de bien rêver […]. Il nous faudra donc redoubler d'attention si nous voulons découvrir l'activité prospective des images, si nous voulons placer l'image en avant même de la perception, comme une aventure de la perception. (Bachelard 2004: 8-10).

Il n'est donc pas tant question pour lui d'une phénoménologie de la perception – qui n'est, en un sens, que la fusée porteuse de l'édifice – que d'une "phénoménologie de l'imagination créatrice" (Bachelard 1989: 12), fonctionnant sur le registre de l'analyse poétique comme le faisait, en terrain épistémologique, la méfiance vis-à-vis d'une observation scientifique qui attacherait trop de prix aux modes d'apparitions et de description de ses objets. Il faut, devant les images visuelles comme devant les images mentales, savoir rompre avec l'objet comme condition de la connaissance, c'est à dire, ici, avec la croyance au réalisme des images cinématographiques et donc, en tout premier lieu, avec l'évidence des formes. Pour s'engager dans cette voie, il faut trouver les moyens de construire un autre rapport aux images, qui passe par la prise en considération de leur matérialité.

Le double héritage des classifications aristotéliciennes et de la tradition judéo-chrétienne nous a depuis longtemps accoutumé à penser que le "travail" de la forme consiste à découper, circonscrire, séparer et hiérarchiser les éléments du monde, là où la matière, elle, relève de l'inorganisé et représente en quelque sorte le monde "avant découpe". Transposé à l'image cinématographique, ce schéma d'oppositions se retrouve dans la tension jamais résolue qui s'y joue entre surface et profondeur: le jeu des formes

sur l'écran produit des images que nous percevons volontiers comme (partiellement) volumétriques, disposées selon un point de fuite, et participant de la compréhension de l'image comme un espace d'emblée complexe; tandis que la comparution de la matière, filmée (la roche, l'eau, le bois, etc.) ou filmique (le grain des images, la surimpression, le ralenti, l'arrêt sur image, etc.) aurait plutôt tendance à réduire le sentiment de profondeur, au profit d'effets de surface. Lorsque la profondeur semble ainsi niée ou tout du moins déjouée par un film, ce sont évidemment des questions de mise en scène qui se posent – quel type d'espace est construit pour le spectateur, et par quels moyens – mais, surtout, c'est l'idée de l'espace cinématographique comme espace illusionniste qui entre en crise, et suppose alors d'interroger ce que serait un "au-delà" ou un "en-deçà" de l'image, permettant la mise en place de logiques différentes, dans le rapport des personnages à leur environnement mais plus encore dans celui du regard à son objet.

Il me semble que c'est une opération comparable à laquelle se livre Bachelard lorsqu'il examine l'imaginaire des éléments, et que cela passe par une série d'opérations dont la clé de voûte est la notion de plasticité. Si l'on veut bien accepter l'hypothèse selon laquelle le spectateur d'un film est placé dans un état de rêverie éveillée, proche en cela des descriptions faites par Bachelard dans plusieurs ouvrages[4], on ne s'étonnera pas du lien qui s'établit dès lors entre l'expérience des images cinématographiques comme processus de déformation continue, et la manière dont le philosophe caractérise la rêverie en tant que telle:

> Un philosophe féru d'histoire de la philosophie pourrait dire que l'espace où est plongé le rêveur est un "médiateur plastique" entre l'homme et l'univers. Il semble que dans le monde intermédiaire où se mêlent rêverie et réalité, il se réalise une plasticité de l'homme et de son monde sans qu'on ait jamais besoin de savoir où est le principe de cette double malléabilité. Ce caractère de la rêverie est si vrai qu'on peut dire, à l'inverse, où il y a malléabilité, il y a rêverie. Dans la solitude, il suffit qu'une pâte soit offerte à nos doigts pour que nous nous mettions à rêver. Le rêve nocturne, à l'inverse de la rêverie, ne connaît guère cette plasticité douce. Son espace est encombré de solides – et les solides gardent toujours en réserve une sûre hostilité. Ils tiennent leurs formes – et quand une forme apparaît, il faut penser, il faut nommer. Dans le rêve nocturne, le rêveur souffre d'une géométrie dure. (Bachelard 1989: 144-145).

Pour le dire autrement, le projet énoncé ici par Bachelard, et que l'on retrouve ailleurs sous de multiples formes, est la prise en compte de ce qu'il appelle les "rapports de la causalité matérielle à la causalité formelle" (Bachelard 1942: 9), c'est-à-dire cette propriété qu'ont certaines images de rester, non pas identiques – puisqu'elles se transforment – mais

[4] Une telle hypothèse demanderait bien sûr à être davantage précisée. Mais outre qu'elle n'entre pas directement dans les prérogatives de ce texte, il y faudrait apporter des développements considérables pour lesquels la place manque ici. Je me contenterai de mentionner à la fois *La poétique de la rêverie*, qui est le livre fondamental de Bachelard sur ce sujet, et les nombreux liens qui peuvent être établis avec tout un courant de la réflexion théorique sur le cinéma qu'on trouve exemplairement dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* d'Edgar Morin (Morin 1958), dont il n'est pas anodin de savoir qu'il a commencé son parcours en participant de manière active aux travaux de l'Institut de filmologie, dont Bachelard était un membre fondateur.

permanentes, puisque sous le jeu des formes, c'est toujours une même matière qui "travaille". La modulation, le "prendre forme" constant qui est une des caractéristiques fondamentales de l'image cinématographique, est peut-être aussi l'un des aspects fondamentaux de la rêverie, ce que Bachelard, précisément, nomme sa plasticité. Ainsi, dans la rêverie cinématographique comme dans la rêverie littéraire, "le rêveur ne rêve plus d'images, il rêve de matières" (Bachelard 1942: 78). Le spectateur de cinéma comme le rêveur bachelardien sont donc pris, l'un et l'autre, dans une situation mouvante, caractérisée par la plasticité de l'expérience dont ils sont le sujet. Mais ce jeu du regard et de l'image pris dans une continuelle transformation s'opère encore à un autre niveau, que l'on a déjà rapidement évoqué: celui du rapport entre surface et profondeur. Devant l'eau profonde, écrit-il, "tu choisis ta vision; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir" (Bachelard 1942: 63). On pourrait ajouter que dans cette situation, qui ressemble fort à celle du spectateur devant l'écran, c'est la prise en compte de la matière, à côté ou au-delà du jeu des formes, qui permet ce choix d'une double modalité du regard. Considérer l'eau (et l'image) en sa surface ou en sa masse, perçue(s) par une conscience détachée ou participante, renvoie par extension à un autre couple central des arts visuels, sur lequel le philosophe s'est penché à plusieurs reprises. Mis en évidence par Aloïs Riegl dans sa *Grammaire historique des arts plastiques* (Riegl 1978), le passage du paradigme haptique au paradigme optique dans l'histoire de l'art sera repris et inversé par Gilles Deleuze entre autres, à propos de Francis Bacon d'abord (Deleuze 1981), puis du cinéma (Deleuze 1985), dont il étudiera la propension à mettre en scène le travail des mains comme dépositaire d'une fonction non seulement préhensile mais connective, sensitive plutôt qu'utilitaire, exemplairement dans les films de Robert Bresson. Avec le renversement de ce rapport qui, depuis cinq siècles au moins, plaçait la relation aux images sous le signe d'une inaliénable distance, le toucher devient véritablement une fonction du regard. Or, à l'évidence, au cinéma on peut voir et même en un sens entendre les images, mais on ne peut pas les toucher. On peut, à la rigueur, toucher l'écran, c'est à dire le support, mais assurément pas les images elles-mêmes. C'est cette évidence qui est battue en brèche si l'on accepte de prendre en compte ce qui, dans les images en mouvement, relève de la causalité matérielle et non plus de la causalité formelle: comment une image peut-elle produire quelque chose (effet ou affect) qui relève du contact, quand sa perception même semble dépendre de la distance que nous instituons avec elle? Bachelard nous en fournit la réponse à sa manière:

> Outre les images de la forme, si souvent évoquées par les psychologues de l'imagination, il y a – nous le montrerons – des images de la matière, des images directes de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît. Une joie dynamique les manie, les pétrit, les allège. Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. (Bachelard 1942: 8).

Ainsi, "c'est en se tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur" (Bachelard 1942: 19). À cette attention soutenue qui fait glisser, imperceptiblement, de la surface des choses à leur intériorité, il faut encore ajouter que l'*homo spectator*, aussi passif qu'on puisse le considérer, n'oublie pas qu'il est ou a été un

homo faber, dont le contact avec le monde se tisse autant par le toucher que par le regard, mettant en œuvre un véritable "*cogito* pétrisseur" (Bachelard 2004: 80):

> En effet, la rêverie vraiment formelle se développe en organisant des objets d'assez grandes dimensions. Elle foisonne. Au contraire, la rêverie matérielle damasquine les objets. Elle grave. Toujours c'est elle qui grave. Elle descend, en continuant les rêves du travailleur, jusqu'au fond des substances. […] On n'en finirait pas si l'on voulait suivre les songeries de l'*homo faber* qui s'abandonne à l'imagination des matières. Jamais une matière ne lui semblera assez travaillée parce qu'il n'a jamais fini de la rêver. Les formes s'achèvent. Les matières, jamais. La matière est le schème des rêves indéfinis. (Bachelard 1942: 130-131).

Ces rapprochements entre l'expérience des images cinématographiques et la condition du rêveur bachelardien nous ont donc conduit à comprendre que, dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas de faire une psychologie du spectateur/rêveur, mais une phénoménologie de l'expérience du regard, de l'expérience qu'implique l'acte même de voir[5]. Mais par ailleurs, il ne faut pas occulter que le cinéma comme la rêverie sont de très efficaces producteurs de mondes, et que ces mondes sont pourvus de caractéristiques intrinsèques. Jean-Louis Schefer rappelle ainsi que:

> Les premiers spectateurs de films ont été avec ferveur ou ironie frappés de ceci: les images filmées et projetées ouvraient des univers. Valéry gouailleur déclarait n'y voir bouger que des atomes [...]. Cette ressource d'atomes, cette immixtion d'espaces stellaires dans le corps, l'infini vibrant dans une chambre close, ont été exploités comme veine fantastique (c'était le contenu ou l'accident de naissance de l'image qui infléchissait la possibilité narrative) et comme matériau poétique (transparences, fondus enchaînés, montages repérés sur des formes ou des rythmes): la surface du monde peut enfin s'éplucher, s'assouplir, se plier; sa perception se ralentir ou s'accélérer. [Le cinéma produit] une pulvérisation d'objets. (Schefer 1997: 47).

Comment ne pas mettre en relation cette "pulvérisation" qui serait, pour Schefer, l'un des legs essentiels du dispositif cinématographique, avec l' "état pulvérulent" de la matière que postulait Bachelard, dès *Les intuitions atomistiques*, à côté des traditionnels états solide, liquide et gazeux? (Bachelard 1975: 26-27). Qui s'est retourné un jour, dans une salle de cinéma, pour voir danser derrière lui les grains de poussière dans le cône de lumière émanant du projecteur, a pu faire exactement cette expérience que décrit le philosophe à propos de la physique contemporaine: le grain de poussière "réalise une synthèse des contraires: il est impalpable et il est cependant visible" (Bachelard 1975: 33). C'est bien cet agrégat de poussières, cet "infini vibrant dans une chambre close" qui permet l'existence de l'image à l'écran, et produit la rêverie matérialisante. C'est très précisément ce que vise le cinéaste britannique Anthony McCall lorsqu'il entame, en 1973, sa série de "films de lumière solide" avec *Line Describing a Cone* (16 mm, 30'). Le spectateur peut y voir se dessiner progressivement, en blanc sur fond noir, un cercle qui

[5] On ne peut que renvoyer, à ce sujet, au film de Stan BRAKHAGE *The act of seeing with one's own eyes* (1971, 16 mm, 32'). Tourné à la morgue de Pittsburgh, ce film, qui prend d'ailleurs place dans une trilogie sur les institutions du contrôle par le regard, interroge l'étymologie du terme "autopsie". Voir André 2011.

met environ trente minutes à se former; mais surtout, il voit se matérialiser peu à peu – grâce à la diffusion au préalable de fumée artificielle – le cône de projection lui-même, autour duquel il est invité à tourner, à y plonger la main, et à observer à sa surface les volutes qui transforment l'impalpable lumière projetée en une sculpture visuelle aux effets de matière stupéfiants. Ainsi, ce ne sont pas les mondes représentés, les mondes imités, mais "les mondes imaginés [qui] déterminent de profondes communions de rêveries" (Bachelard 1989:21).

Image 1 *Line Describing a Cone*

ALCHIMIES

Cheminer dans l'image à travers ce fil rouge qu'est la matière, se forger des moyens d'accéder aux images par la matière, c'est montrer d'une certaine façon que toutes choses sont des éléments d'une même substance, avant leur dissociation et leur hiérarchisation par le travail des formes. Dans la pensée de Bachelard, cette opération de revalorisation de la causalité matérielle emprunte trois voies majeures, qui la relient à des phénomènes qu'un examen attentif des puissances du dispositif cinématographique permet aussi de mettre au jour: les rapports de distance et la question de la vision approchée; le modèle alchimique; la reconsidération des rapports espace-temps.

La plongée au plus profond de la matière – réelle pour le scientifique, imaginaire pour le poète – est un acte complexe et paradoxal, qui impose d'écarter bon nombre de préjugés solidement enracinés dans notre culture. En ce sens, l'intérêt pour la matière exige un effort de pénétration des apparences, allant de pair avec un difficile retournement des valeurs que l'on accorde d'ordinaire à la perception du visible.

> Dans cette plongée dans l'infiniment petit de la substance, [écrit Bachelard], notre imagination se confie aux impressions les plus mal fondées. C'est en cela que les images matérielles passent, chez les hommes de raison et de bon sens, pour illusoires. Nous suivrons pourtant la perspective de ces illusions. Nous verrons comment les premières images toutes naïves et très réelles de l'intérieur des choses, de l'emboitement des graines nous conduisent à rêver à une infinité des substances. (Bachelard 1948: 5).

Le cinéma produit, par le choix de la distance de filmage et au moyen d'optiques appropriées, des formes de vision approchée qui ne s'apparentent pas seulement à l'idée du fragment ou du détail, mais ouvrent aussi des univers[6], et dénotent quelque chose comme un fantasme d'entrée dans l'image. Ainsi la vision approchée ne sert pas seulement à voir mieux ou "de plus près", mais aussi à voir autrement, et même à voir ce qu'en principe on ne devrait pas voir. S'approcher des choses n'est donc pas uniquement un geste de confort ou de confirmation de la connaissance par la vision, c'est aussi un geste philosophique:

> S'approcher revient, épistémologiquement, à délier la pensée et la réalité: c'est ce que montre Bachelard lorsqu'il dit que, dans la connaissance approchée, "la réalité perd en quelque sorte sa solidité, sa constance, sa substance. […] Réalité et pensée sombrent ensemble dans le même néant", et ce néant, c'est en quelque sorte le détail lui-même. Le détail, dit-il encore, "échappe à la catégorie". Il correspond à un jeu des "perturbations de la matière sous la forme". (Didi-Huberman 1985: 52).

La vision approchée, celle du savant, du philosophe, de l'artiste, est donc aussi une pensée approchée: une forme de pensée qui réalise le bel oxymore d'un contact optique. La vision est potentiellement un outil du savoir, mais c'est aussi un instrument qui fait violence au savoir, le force à se faire violence en privilégiant l'entrée dans les choses à la contemplation de leur surface. Bachelard a lui-même beaucoup pratiqué cette effraction de l'intimité des objets – objets de la science ou de la rêverie – comme condition d'un savoir autre. C'est le cas également d'un grand cinéaste américain, Ken Jacobs, auteur d'un long métrage réalisé entre 1969 et 1971, *Tom, Tom, The Piper's Son* (16 mm, 115'), dans lequel il refilme patiemment une courte bande éponyme de dix minutes, réalisée en 1905 par Billy Bitzer. De cette courte pochade basée sur une comptine ("*Tom, Tom, the piper's son, stole a pig and away he ran*"), il tire une longue étude visuelle (Brenez 1998: 313-322) visant à déplier littéralement le film d'origine par une série de refilmages, de ralentissements, d'arrêts sur images et, surtout, par un travail sur le détail qui transforme une scène foisonnante mais réaliste en une explosion de motifs quasi-abstraits, de figures rongées par la lumière et la mise en avant du grain de l'image argentique. Inscrit au *National Film Registry* de la Librairie du Congrès de Washington depuis 2007, *Tom, Tom, The Piper's Son* est l'un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma d'avant-garde mais surtout, il représente la transposition, en terrain filmique, des intuitions bachelardiennes sur la vision approchée. Il illustre également – bien qu'involontairement – la proposition séminale du philosophe selon laquelle "la matière est l'inconscient de la forme" (Bachelard 1942: 63). Entendons ici que la rêverie sur les matières, moins valorisée, moins évidente à appréhender que la rêverie des formes, est aussi une rêverie plus profonde. Tandis qu'elle implique, pour le poéticien, un renversement des valeurs établies, elle engage au cinéma l'idée d'une mise en œuvre, presque une re-création du monde, selon d'autres principes que ceux de la visibilité immédiate.

[6] Voir à ce sujet la distinction désormais classique établie par Daniel Arasse entre *dettaglio* et *particolare* (Arasse 1996).

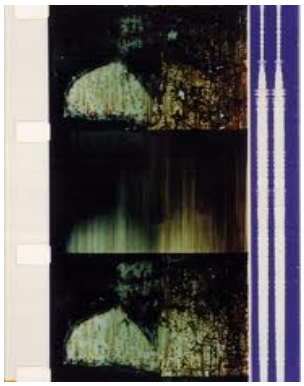
Ce postulat d'un inconscient matériel des images, dont il est aisé de saisir chez Bachelard ce qu'il doit à la lecture de Jung – fréquemment cité dans les ouvrages sur les éléments –, trouve encore chez lui un autre terrain d'application, qui innerve tant les travaux d'épistémologie que ceux de poétique. Il s'agit de l'alchimie, qui fait retour dans son œuvre à de nombreuses reprises pour lui permettre de démontrer à quel point, au long de l'histoire humaine, les hypothèses scientifiques se sont ancrées dans des schèmes de pensée qui relèvent de la rêverie sur les matières. Ainsi, écrit-il dans *L'Air et les songes*, "puisqu'il s'agit de vivre à la fois la valorisation de la vie et la dévalorisation de la matière, livrons-nous, corps et âme, à l'imagination matérielle. Allons chercher nos images dans l'œuvre de ceux qui ont le plus longuement rêvé et valorisé la matière. Adressons-nous aux alchimistes" (Bachelard 1943: 341). L'alchimiste est pour le philosophe celui qui, dans son travail sur la matière, met en œuvre "une compréhension mixte, [...] une compréhension qui accueillerait à la fois des images et des idées, des contemplations et des expériences" (Bachelard 1989: 182). Si ce lien de l'image et du concept, qui prend forme dans l'esprit de l'alchimiste par l'attribution à certaines matières de qualités ou de propriétés imaginaires, peut être jugé néfaste ou impur par l'épistémologue en quête d'un "matérialisme rationnel", il n'en va pas de même pour le poéticien qui s'attache quant à lui à la façon dont le jeu des matières trouble l'esprit, et s'insinue dans la pensée pour y apporter ce que l'imaginaire crée, précisément, dans l'ordre de l'impureté et du mélange. De nombreux cinéastes se sont appropriés cette idée qu'au fond, une image est d'abord faite de sels d'argent, et qu'il n'existe à proprement parler aucune obligation d'organiser cette matière-film pour qu'elle ressemble à quelque chose qui (nous) ressemble. Plus fortes encore sont les puissances de la désorganisation des images du cinéma, lorsqu'il s'agit d'établir un projet alchimique sur la base d'une image déjà faite, qu'il s'agira ensuite de consumer, d'épuiser, de réorganiser, de fondre, de craqueler, de brûler, de détruire ou d'en organiser la résurrection matérielle, que ce soit par le biais d'une patiente expérimentation technique sur le dispositif – travail à la tireuse optique, sur les bains chimiques, le grain de la pellicule, etc. – ou par l'intervention plus ou moins fortuite du hasard et du temps (dégradation de la pellicule due à de mauvaises conditions de conservation, mais aussi à leur accrochage dans les branches d'un arbre, leur plongée dans un étang, leur enfouissement dans le sol...). Impossible ici de ne pas penser à loi de conservation de la matière de Lavoisier, dont le canadien Michael Snow fera en 1991 l'emblème de son film *To Lavoisier who died in the reign of terror* (16 mm, 53'), au cours duquel il s'emploie à explorer poétiquement, et sans aucune forme de didactisme, les différentes formes de relations pouvant s'établir entre des espaces et des matériaux disparates. On pourrait évoquer encore d'autres rêveurs de la matière, d'autres alchimistes de l'image comme l'allemand Jürgen Reble, le canadien Carl Brown ou le français Olivier Fouchard (parmi tant d'autres), qui travaillent à établir ce primat de la causalité matérielle sur la causalité formelle en inventant des modes inédits et spectaculaires d'atomisation du contenu des images par le recours à des procédures techniques "déviantes", comme l'application de produits chimiques étrangers aux processus standard définis par l'industrie, l'inversion de l'ordre des bains de révélateur, l'exposition prolongée ou encore la décomposition bactérienne. Cette dernière technique, en particulier, couramment utilisée par tout un pan du cinéma "expérimental", renvoie à l'intérêt que suscitait chez Bachelard l'idée de la maladie comme principe potentiel d'organisation du monde. En effet, déclarait-il,

> Bien souvent dans nos libres conférences de la Sorbonne sur les cosmos imaginés, nous avons proposé, comme exercices, des cosmos spécifiés par des maladies mentales ou même par des maladies organiques. Il nous semblait en effet qu'une maladie, en dérangeant quelque axiome de l'organisation normale, pouvait révéler des types nouveaux d'organisation, au point de devenir une occasion d'originalité. (Bachelard 2004: 202).

Qu'est-ce, au fond, qu'attaquer une image dans son organicité, sinon fonder un régime du visible sur un modèle pathologique: une *maladie de l'image*, une forme d'entropie plus ou moins contrôlée qui fait de l'image un cosmos, certes, mais un cosmos désorganisé, ou dont le principe d'organisation serait la désorganisation elle-même? En suivant ce modèle d'une mise en crise ou d'une *raison pathologique* des images[7], c'est en premier lieu le principe de reconnaissance du visible qui se défait, et, si leur nature indicielle subsiste – l'image cinématographique, hormis le cas particulier du film d'animation, est le résultat d'une empreinte photochimique –, leur caractère réaliste est mis à mal au profit d'une lecture qu'on qualifiera de symptomale. Cette proposition résonne, enfin, avec un troisième aspect majeur de la causalité matérielle établie par Bachelard, qui concerne la manière dont cette requalification de la causalité affecte les rapports de l'espace et du temps. Ainsi écrit-il, dans *Le nouvel esprit scientifique*:

> On ne doit pas séparer le problème de la structure de la matière et celui de son comportement temporel. On sent plus ou moins nettement que l'énigme métaphysique la plus obscure réside à l'intersection des propriétés spatiales et des propriétés temporelles. Cette énigme est difficile à énoncer, précisément parce que notre langage est matérialiste, parce qu'on croit pouvoir par exemple enraciner la nature d'une substance dans une matière placide, indifférente à la durée. Sans doute le langage de l'espace-temps est mieux approprié à l'étude de la synthèse nature-loi, mais ce langage n'a pas encore trouvé assez d'images pour attirer les philosophes. (Bachelard 1975: 64-65).

Image 2 *Zillertal*, Jürgen REBLE, 1991, 16 mm, 11'



[7] Pour paraphraser Teresa Castro 2011:10, qui avance la belle notion de "raison cartographique" des images.

Image 3 *Misery loves company*, Carl BROWN, 1993, 16 mm, 60'

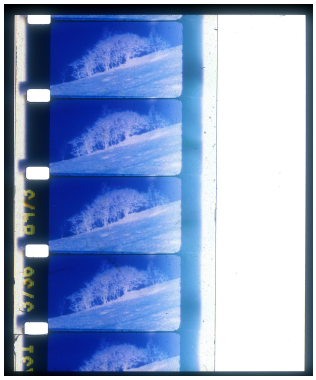


Image 4 *Tahousse*, Olivier FOUCHARD et Mahine ROUHI, 2006, 16 mm, 31'

En d'autres termes, il faut se rendre attentif au fait que la matière ne change pas seulement dans l'espace – en se détachant par exemple de la forme qu'on lui a initialement attribuée –, mais aussi dans le temps. Ce simple constat appelle pourtant deux remarques: premièrement, on pourrait tout à fait dire de l'image cinématographique ce que Bachelard écrit ici de la matière en général. L'image, et celle-ci sans doute plus que tout autre, évolue dans le temps autant (sinon plus) que dans l'espace, et cela vaut aussi bien pour une image matériellement organisée, réaliste et ressemblante, que désorganisée, comme on vient d'en rencontrer quelques exemples. Deuxièmement, il faut reconsidérer la dernière partie de la proposition bachelardienne, qui déplore que le "langage [de l'espace-temps n'ait] pas encore trouvé assez d'images pour attirer les philosophes". Il faudrait pouvoir mener à ce propos une démonstration plus conséquente, mais disons en deux mots que, pour de nombreuses raisons, l'image cinématographique remplit par nature les critères que Bachelard appelait de ses vœux, sans qu'il ait su ou pu

l'apercevoir lui-même de son vivant, pris comme il l'était, sans doute, dans des schèmes de pensée et des cadres culturels qui ne lui permettaient pas de considérer le cinéma comme un "bon objet" philosophique[8].

L'IMPENSE

En parcourant les textes du philosophe, on voit ainsi se dessiner, peu à peu, l'esquisse d'une méthodologie qui permettrait de penser, de manière à la fois originale et plus équilibrée, les rapports entre forme et matière dans le régime des images cinématographiques, dans deux directions concomitantes. D'un côté, la prise en compte de la rêverie matérialisante dans le processus même de formation des connaissances engage à reconsidérer l'attention que les cinéastes ont porté à la matière du monde, avec son cortège de questions: comment filmer la terre, le ciel, l'eau, le feu, mais aussi les passages d'un état de la matière à un autre (solide, liquide, gazeux, avec leurs intermédiaires: fusion, condensation, gel, liquéfaction, etc.)? Comment cadrer ces matières? Faut-il s'en approcher ou se tenir à distance? Faut-il les filmer au repos, ou en mouvement? Et de quel point de vue? Comment travailler l'idée de la sensation en cinéma? Comment le travail sur la lumière, ou le montage, permet-il de rendre dynamiques les rapports entre ces éléments? D'un autre côté, la présence du modèle alchimique a permis de mettre en évidence l'idée qu'il faut aussi s'interroger sur la matière des images elles-mêmes, à la fois en tant qu'image projetée et en tant que support physique (la pellicule), qui a ses particularités: intermittence des photogrammes, grain, dimension à la fois chimique et optique de l'image, mais aussi variations de vitesses, investigations par le détail, usage du négatif... toutes choses qui permettent de faire apparaître la matière sous la forme, la déploient, l'exposent, etc. Bon nombre de ces aspects ou de ces questions n'ont pu qu'être effleurés ici, voire passés sous silence. Je voulais simplement indiquer qu'il n'est pas nécessaire que Bachelard se soit intéressé au cinéma pour faire lever des questions qui, elles, intéressent le cinéma.

De la même manière, il serait tout aussi profitable d'examiner la façon dont des tropes importants de la culture visuelle du 20e siècle ont pu investir la pensée du philosophe, même à son corps défendant. Il y faudrait toute une autre étude, mais on peut songer par exemple à la question des vitesses de l'image – ralenti et accéléré –, sur laquelle la pensée de Bachelard rejoint en de nombreux points celles d'un cinéaste et théoricien comme Jean Epstein (Bachelard 1983: 143; Bachelard 2004: 31; Thouvenel 2010), ou encore celle du montage, qui fait écho de manière brûlante avec certaines réflexions de Bachelard sur la formation des concepts par "agrégation" ou "explosion" d'images (Bachelard 1942: 64 et 1943: 5).

Il est frappant de constater que Bachelard, dans bien des textes, cherche la présence de la matière dans la littérature, c'est à dire dans un art d'où la matière concrète s'est absentée pour se faire langage. C'est finalement, à peu de chose près, le même phénomène qui se produit au cinéma, et régit notre expérience de spectateurs: la matière

[8] À ce sujet, et plus largement sur les rapports de la pensée de Bachelard avec le cinéma sur la question du temps, voir Thouvenel 2010.

du monde s'est absentée et, cependant, insiste, subsiste, sous forme d'images. La matière absentée du monde s'est à proprement parler faite image, à cette différence près que, pour le sens commun du moins, la littérature est l'art dont la matière est la plus éloignée du réel, tandis que le cinéma est l'art dont la forme est la plus proche du réel.

Peut-être, dès lors, serait-il pertinent d'interroger le "rendez-vous manqué" du philosophe avec les images en mouvement à l'aune de l'actualité nouvelle du rapport entre matériel et immatériel, dont nous sommes aujourd'hui les spectateurs plus ou moins consentants. Le cinéma est un art qui a bel et bien à voir avec la question de la matière, mais il faut constater que les images en mouvement en général tendent globalement et rapidement vers une complète dématérialisation, que ce soit du côté de leur production – l'image comme empreinte photochimique est en sursis – ou de leur diffusion, comme le montrent à la fois la disparition de la pellicule et des projecteurs "classiques" et les problématiques liées au stockage, institutionnel ou privé, des informations audiovisuelles. J'aime à croire que Bachelard était rétif, dans le cinéma, non pas au cinéma lui-même (bien qu'il en ait méjugé les potentialités), mais à ce qui en lui tendait vers l'immatérialité dont nous sommes les témoins: tout ce qu'on peut entendre de manière très vague comme "l'image", ou le "visuel", pour reprendre le terme utilisé par Serge Daney dans sa dénonciation d'un régime d'images produites à la chaîne, images industrielles et littéralement sans vocation ni destination, dans lesquelles il n'y aurait plus aucune place pour ce qui serait de l'ordre de la rencontre ou de l'événement (Daney 1994: 170-172). C'est bien ce qui, simultanément, fait de Bachelard un philosophe intempestif et montre l'urgence de repenser le cinéma à l'aune de ses propositions.

BIBLIOGRAPHIE

Albera F. – Lefebvre Martin, 2009, "Présentation. Filmologie, le retour?", *Cinémas* (CA) vol. 19, n°2-3, pp. 13-56.

André E., 2011, "Le cinéma, art de la main oculaire", *Trafic* 78, pp. 124-136.

Arasse D., [1992] 1996, *Le détail*, Flammarion, Paris.

Arnheim R., [1932] 1989, *Le cinéma est un art*, L'Arche, Paris.

Bachelard G., 1942, *L'Eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris.

Bachelard G., 1943, *L'Air et les songes*, Librairie José Corti, Paris.

Bachelard G., 1948, *La Terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris.

Bachelard G., [1933] 1975, *Les intuitions atomistiques (Essai de classification)*, Vrin, Paris.

Bachelard G., [1934] 1975, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, Paris.

Bachelard G., [1957] 1983, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris.

Bachelard G., [1960] 1989, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris.

Bachelard G., [1948] 2004, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris.

Barthes R., 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris.

Bergson H., 1941, *L'évolution créatrice* (chapitre 4 : "Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique"), Presses Universitaires de France, Paris.

Brenez N., 1998, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Bœck, Bruxelles.

Castro T., 2011, *La pensée cartographique des images*, Aléas, Lyon.

Chateau D., 2004, "La question de l'espace filmique (Bergson *versus* Bachelard)", *Cahiers Louis-Lumière* 2, pp. 7-20.

Chateau D., 2009, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma* (chapitre 3), L'Harmattan, Paris.

Daney S., 1994, *Persévérance*, P.O.L, Paris.

Deleuze G., 1981, *Logique de la sensation*, La Différence, Paris.

Deleuze G., 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris.

Didi-Huberman G., 1985, *La peinture incarnée*, Minuit, Paris.

Morin E., 1958, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris.

Riegl A. – Pächt O., [1898] 1978, *Grammaire historique des arts plastiques*, Klincksieck, Paris.

Schefer J.-L., 1997, *Du monde et du mouvement des images*, L'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris.

Thouvenel É., 2010, "'À toute intelligence je préfère la mienne' : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard", *1895* 62, pp. 53-75.

Éric Thouvenel est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Rennes 2, et membre de l'équipe d'accueil "Arts : pratiques et poétiques" (EA3208). Auteur d'un ouvrage sur *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20* (Presses Universitaires de Rennes, 2010), ses recherches portent actuellement sur les rapports entre le cinéma et la pensée de Gaston Bachelard, Jean Epstein, le cinéma expérimental, et la création filmée. Il participe au programme de recherche « Filmer la création artistique » (partenariat Rennes 2/ANR/INA).

eric.thouvenel@univ-rennes2.fr