



HAL
open science

“ À toute intelligence je préfère la mienne ” : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard

Eric Thouvenel

► **To cite this version:**

Eric Thouvenel. “ À toute intelligence je préfère la mienne ” : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard. 1895 revue d'histoire du cinéma, 2010, 62, pp.52 - 75. 10.4000/1895.3781 . hal-01670113

HAL Id: hal-01670113

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01670113v1>

Submitted on 21 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010
Varia

« À toute intelligence je préfère la mienne » : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard

« I prefer my intelligence to any other »: Jean Epstein reading Bachelard

Éric Thouvenel



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/3781>

DOI : 10.4000/1895.3781

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 52-75

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

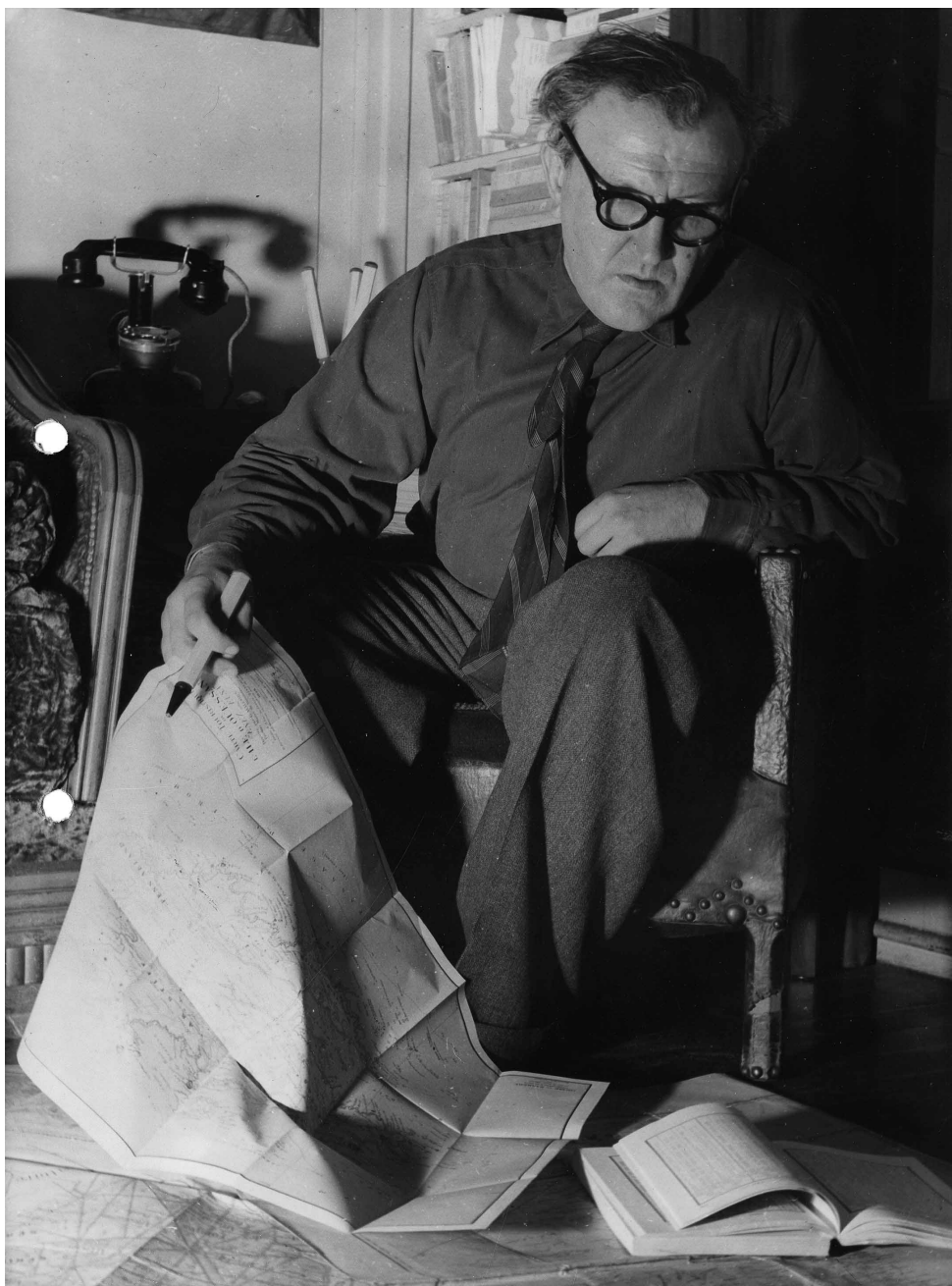
Éric Thouvenel, « À toute intelligence je préfère la mienne » : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/3781> ; DOI : 10.4000/1895.3781

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

1895 /
n° 62
décembre
2010

52



Jean Epstein.

« À toute intelligence je préfère la mienne » : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard

par Éric Thouvenel

Vers la fin de sa vie, probablement au début de l'année 1951, Jean Epstein projette de mener une enquête intitulée « Le Cinéma du Diable ?... », à travers laquelle il se propose d'établir, par une série d'entretiens, le diagnostic de l'influence du cinéma sur les comportements et les mentalités de la population française de l'époque¹. Hormis la résonance du titre de l'enquête avec celui d'un essai un peu antérieur du cinéaste-théoricien – *Le Cinéma du Diable*, paru en 1947 –, ce qui retient l'attention est la liste des personnes qu'Epstein envisageait d'interroger : « non pas tellement [...] des professionnels du cinéma [mais surtout] des usagers du cinéma et aussi [...] des personnalités qui jugent la question soit d'un point de vue général et moral, soit du point de vue de leur science ou de leur art ou de leur métier.² » Parmi ces dernières, on trouve notamment « un philosophe, [...] Gaston Bachelard, professeur à la Sorbonne³ ».

Ce choix a de quoi surprendre à première vue. L'auteur de *l'Eau et les rêves* et de *la Dialectique de la durée* ne s'est en effet presque jamais prononcé sur le cinéma, sinon de façon allusive, et généralement peu amène. On le trouve pourtant versé par Epstein dans son essai de 1947 au nombre de ceux qui, comme Einstein, Planck, de Broglie ou Poincaré entre autres, ont placé dans l'entre-deux-guerres le mouvement au cœur de leur réévaluation scientifique et philosophique des lois qui gouvernent le fonctionnement de l'univers⁴. Mais ce n'est pas là pourtant la seule forme de présence du philosophe dans les écrits du cinéaste : on l'y

1 La note d'intention du projet « Le Cinéma du Diable?... » (qui restera inachevé) est conservée dans le fonds Jean et Marie Epstein à la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française, cote Epstein 101-B25. On en trouvera le compte-rendu circonstancié par Laurent Le Forestier sur le site de la Bifi : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=141>

2 Jean Epstein, « Le Cinéma du Diable?... », *op. cit.*

3 *Ibid.*

4 Cf. Epstein, *Le Cinéma du Diable*, Paris, Jacques Melot, 1947, dans *Écrits sur le cinéma 1*, Paris, Seghers, « Cinéma Club », 1974, p. 387.

1895 /
n° 62
décembre
2010

53

rencontre encore, plus décisivement, au détour d'un paragraphe d'*Alcool et cinéma*, texte posthume rédigé à la même époque, approximativement entre 1946 et 1949. Dans le chapitre intitulé « Réalisme de l'image animée », Epstein écrit :

Dans [le] monde de l'écran, où l'image ne reste pas égale à elle-même, où *les choses ne sont pas ce qu'elles sont, mais ce qu'elles deviennent*, comment le principe d'identité, fondement de la logique commune, maintiendrait-il sa rigueur.⁵

Rien là d'étonnant pour le lecteur familier d'Epstein, qui y retrouvera son goût pour les paradoxes temporels et sa défense du dispositif cinématographique comme producteur de temporalités multiples, mû par le schème du *devenir* absolu opposé à celui de la *permanence*. Du « pur Epstein », en somme, si ce n'est que cette phrase constitue, pour une bonne part, une reprise inavouée de Bachelard qui écrivait quelques années auparavant, dans *L'Eau et les rêves* (1942) :

[...] en poésie dynamique, *les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent*. Elles deviennent dans les images ce qu'elles deviennent dans notre rêverie, dans nos interminables songeries. Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir.⁶

La ressemblance de ces deux passages est trop forte, bien entendu, pour être accidentelle. Et ce d'autant plus que Bachelard évoque à ce point de son livre (et dans l'ensemble du chapitre 2) le motif de l'eau dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, dont il est inutile de rappeler l'influence sur le cinéaste auteur, en 1928, de *la Chute de la maison Usher*.

Au-delà de la dimension anecdotique de ces « rencontres » plus ou moins fortuites entre Epstein et Bachelard, il semble utile de s'interroger sur la possibilité d'une influence ou d'un legs bachelardien sur la pensée d'un cinéaste dont on commence aujourd'hui à découvrir la sidérante acuité⁷. Cette étude voudrait donc tâcher de prendre la mesure du rôle qu'a joué la pensée du philosophe champenois dans l'édification du « chantier intellectuel⁸ » de Jean

⁵ Jean Epstein, *Alcool et cinéma* dans *Écrits sur le cinéma 2*, Paris, Seghers, « Cinéma Club », 1975, p. 203. Je souligne. Ce passage se trouve également formulé, avec quelques variantes, dans *Esprit de cinéma*, écrit à la même époque et publié en 1955 (Genève, Jeheber). *Ibid.*, p. 31.

⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 59. Je souligne.

⁷ Signalons que ce travail a été largement entamé par la publication des actes d'un colloque consacré à Epstein à la Cinémathèque française : Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998.

⁸ Je reprends ici l'expression de Chiara Tognolotti dans sa thèse de doctorat, « Jean Epstein 1946-1953 : Ricostruzione di un cantiere intelletuale », Università di Firenze (Italie), 2003. Prenant appui sur l'étude du fonds Epstein de la Cinémathèque française (Bifi), cet ouvrage consacre plusieurs passages à l'influence de la pensée bachelardienne, mais sans en exposer toutefois les détails ni interroger jusqu'au



1895 /
n° 62
décembre
2010

55

Études
« A toute intelligence je préfère la mienne » :
quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard

Epstein tout au long de son parcours, et sans le restreindre à la période considérée comme la plus ouvertement théorique, celle qui s'étend de la fin de la Seconde Guerre mondiale à la mort du cinéaste, en 1953. Pour ce faire, il s'agira de reparcourir les précieuses notes de lecture conservées dans le fonds Epstein, qui accordent une place significative à Bachelard⁸, mais également d'autres documents de ce fonds. Surtout, il importera de les confronter aux écrits epsteiniens, non tant pour y relever d'autres occurrences de « pillage » que pour y repérer ce qui, dans le travail des deux hommes, dessine des préoccupations communes, se communique ou se confronte, s'échange ou se prolonge, l'un faisant du cinéma son horizon tandis qu'il constitue singulièrement, chez l'autre, un point aveugle de sa réflexion.

Une communauté de vues

Par trois fois Epstein a consacré des notes de lecture, dont certaines extrêmement détaillées, à des ouvrages de Bachelard : *la Dialectique de la durée* (1936), *Lautréamont* (1939) et *les Intuitions atomistiques* (1933)⁹. Il n'est cependant pas exclu qu'il en ait lu d'autres, au moins partiellement, puisqu'en dehors du cas déjà abordé de *l'Eau et les rêves*, il mentionne dans une courte note sur le philosophe *l'Essai sur la connaissance approchée*¹¹ (1927). S'y donne à voir en tout cas, assez clairement, ce qui a pu séduire le cinéaste et l'encourager dans sa réflexion :

La multiplicité des facettes de l'œuvre de Bachelard, tendue entre la rigueur scientifique et l'attention à un univers de poésie et de rêve, qui trace les contours d'une connaissance plurielle dans laquelle la rationalité n'exclut pas l'univers irrégulier de la *rêverie* ; l'écriture vive, par moments

bout la relation avec les textes publiés par le cinéaste. En ce sens, le travail de Chiara Tognolotti a constitué une base de travail pour le présent texte, mais qu'il s'agit ici d'approfondir (ce qui n'était pas le but de la thèse mentionnée, s'appuyant quant à elle sur un corpus nettement plus vaste). Voir du même auteur : « L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein », 1895, n°46, juin 2005.

⁹ Ces notes de lecture sont conservées à la Cinémathèque française, et reproduites en annexe de la thèse de Chiara Tognolotti (voir note précédente). Signalons quand même que le statut de ces notes peut varier fréquemment au sein d'une même fiche de lecture, d'une même page, voire d'une même phrase, Epstein mêlant abruptement citations *in extenso*, interprétations théoriques et commentaire agressifs, voire graveleux. Étant donné la densité de ces notes, il ne sera pas toujours possible de s'arrêter sur ces différents niveaux d'intervention pour en discuter les conséquences, sauf lorsque cela s'avérera indispensable. Quoiqu'il en soit, les interventions d'Epstein sur les textes de Bachelard sont toujours signalées, dans les notes elles-mêmes, par une double parenthèse.

¹⁰ Respectivement cotes Epstein 2-B1, Epstein 3-B2, Epstein 4-B3. Les notes elles-mêmes ne sont malheureusement pas datées, mais on peut supposer qu'elles ont été globalement rédigées au cours des années 1947 à 1953, période pendant laquelle Epstein occupait un emploi de documentaliste. Cette hypothèse est accréditée par le fait que les notes sur Bachelard sont écrites au verso de fiches d'indexation, que le cinéaste avait dû récupérer à la bibliothèque où il travaillait. Pour plus de précisions, voir Chiara Tognolotti, *op. cit.*, pp. 22-24.

¹¹ Epstein, « Un cahier de notes manuscrites sur des auteurs, des savants, des philosophes signalant leurs conceptions », cote Epstein 108-B26.

poétique ; et, non des moindres, la *vis polemica* vis-à-vis d'un traditionalisme jugé périmé, le rapprochant par bien des aspects de la personnalité et des intérêts du réalisateur.¹²

On pourrait ajouter à cette liste des convergences d'ordre stylistique qui font la part belle à un usage intensif, et presque structurel, de la métaphore ; une pente commune pour une approche de type subjectif¹³ ; enfin, et non exhaustivement, le rôle prépondérant de l'intuition dans la pensée de ces deux auteurs dont la rencontre, même placée sous de curieux auspices, ne paraît dès lors pas si incongrue. Par ailleurs, la volonté d'Epstein de constituer une véritable philosophie du cinéma semble globalement aller dans le sens de cette communauté de vues, comme en atteste notamment cette déclaration qui ouvre *le Cinéma du Diable*, et qui a valeur de programme :

Bientôt sortira *le Cinéma du Diable* qui est un développement des idées déjà exprimées dans *l'Intelligence d'une machine* [1946]. J'y ai tenté une délimitation du problème philosophique posé par le cinéma et montre la transformation de la mentalité et de la culture qu'il a opérée. Le développement du cinéma marque, à mon sens, la fin du cartésianisme par l'assouplissement de l'armature logique de notre esprit. Ce sont les bases mêmes de la philosophie qui sont ébranlées.¹⁴

À titre d'*incipit* à *l'Intelligence d'une machine*, justement, il écrivait déjà :

L'image animée apporte les éléments d'une représentation générale de l'univers qui tend à modifier plus ou moins toute la pensée. Ainsi, de très vieux, d'éternels problèmes (l'antagonisme entre la matière et l'esprit, entre le continu et le discontinu, entre le mouvement et le repos, la nature de l'espace et du temps, l'existence ou l'inexistence de toute réalité) apparaissent dans un demi-jour nouveau. Une philosophie peut donc naître de ces jeux de lumière et d'ombre, où le public ne voit d'abord qu'une intrigue sentimentale ou comique.

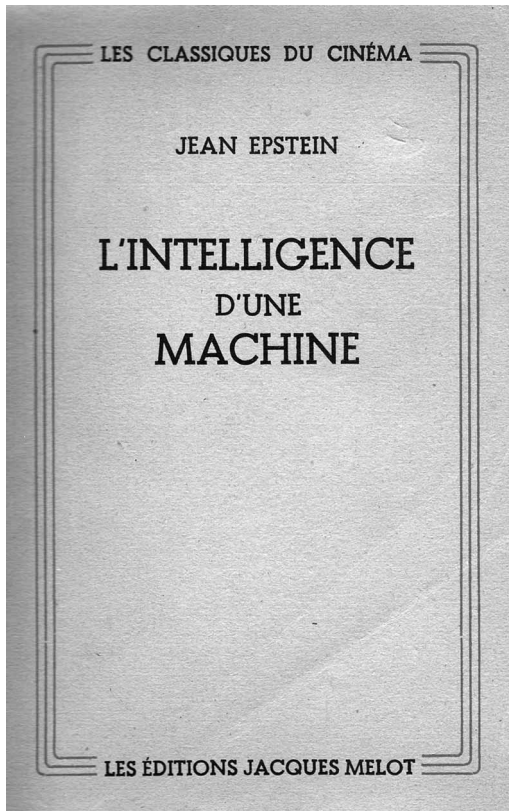
Les images nouvelles formées par les lunettes astronomiques et les microscopes ont profondément transformé, immensément stimulé toutes les connaissances humaines. Les images créées par cet autre système optique, cette sorte de cerveau-robot, qu'est l'instrument cinématographique, auront-elles une influence aussi grande sur l'évolution de la culture et de la civilisation ? C'est une question qui méritait d'être posée.¹⁵

¹² Tognolotti, *op. cit.*, p. 154. Ma traduction.

¹³ Cela est patent, fort connu et commenté chez Bachelard. Chez Epstein, on en trouvera peut-être le meilleur exemple dans la célèbre description de la descente d'un escalier d'hôtel dans *le Cinématographe vu de l'Etna* (Paris, Les Écrivains Réunis, 1926), dans *Écrits sur le cinéma 1*, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁴ Epstein, *le Cinéma du Diable*, *op. cit.*, p. 335.

¹⁵ Epstein, *l'Intelligence d'une machine*, *Ibid.*, p. 255.



1946.

plume, le premier y étant attaqué pour sa conception rationaliste du monde, et le second – de manière plus problématique cependant – pour sa thèse de la continuité. De Descartes, et avec lui de la métaphysique rationaliste, Epstein ne rejette certes pas tout. Il demeure pour le cinéaste une sorte de « passeur » qui permet dans l'histoire l'acceptation et la compréhension de la géométrie euclidienne ou de la mécanique newtonnienne. Mais cette géométrie et cette mécanique appellent pour lui un dépassement dont les avancées scientifiques du XX^e siècle ont posé les bases théoriques, une

[...] réforme qui prend figure de scandale et qui ne toucherait peut-être jamais la mentalité du grand public sans la propagande discrète mais tenace et infiniment répandue de cet instrument de *représentation transcartésienne*, qu'est essentiellement le cinématographe.¹⁶

¹⁶ *Le Cinéma du Diable*, op. cit., p. 397. Je souligne.

Adversaires

De ces déclarations qui sont aussi – surtout – des positions ou des *pétitions* de principe, il est fort tentant, mais aussi probable, de déduire la marque des lectures bachelardiennes. On y retrouve en effet l'essentiel de ce qui fait le fond de l'épistémologie comme de l'esthétique du philosophe : redéfinition des cadres généraux de l'espace et du temps à la lumière des avancées de la science, promotion d'un « matérialisme rationnel », élection du mouvement comme principe directeur de l'explicitation des phénomènes, attention portée à la manière dont les instruments – d'observation, d'enregistrement – permettent de considérer à nouveaux frais nos propres modes de connaissance et de saisie du monde.

Les deux hommes ont donc des rêveries communes, des intuitions, des influences aussi bien que des adversaires communs. Parmi ces derniers, les noms de Descartes et Bergson reviennent incessamment sous leur



Marie et Jean Epstein.

Ainsi le cinéma est-il pour Epstein, à l'égard de ce que symbolise pour beaucoup le cartésianisme, « la langue de la grande révolte »¹⁷, mais une révolte tournée moins contre la Raison elle-même que contre son primat absolu dans un monde dont les cadres de perception, eux, se sont affinés et complexifiés :

Par l'accélééré et le ralenti [entre autres], le cinéma transforme profondément tout l'univers qui nous est familier, et atteint notre foi dans les catégories, les règnes, les genres, au moyen desquels nous avons compartimenté la nature. Parce qu'elle est à vitesse variable de temps, la représentation filmée nous fait découvrir le fragile arbitraire entre des frontières que nous avons tracées entre l'inorganique et l'organique, l'inerte et le vivant, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence, la matière et l'esprit. [...] Le cinématographe est ainsi une école d'irrationalisme [...]. Par là aussi, il peut et doit heurter la tradition cartésienne, encore si vivace.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 359.

¹⁸ Epstein, « Le cinéma et les au-delà de Descartes », *Esprit de cinéma dans Écrits sur le cinéma 2*, op. cit., p. 23.

Si la remise en cause par Epstein de la pensée cartésienne est sans aucun doute le fruit de sa réflexion et de ses expériences, il est frappant de constater qu'on la trouve aussi, quelques années auparavant et en des termes similaires, dans certains travaux de Bachelard. Le dernier chapitre du *Nouvel esprit scientifique* (1934), par exemple, porte sur « L'épistémologie non-cartésienne » que le philosophe tâche alors d'exposer et de promouvoir. Un an plus tôt, dans *les Intuitions atomistiques*, la critique bachelardienne du cartésianisme était plus implicite et passait davantage par un effort de revalorisation des penseurs du matérialisme antique (j'y reviendrai). De cet ouvrage lu et annoté en détail, Epstein retiendra notamment l'idée que « la mise en poussière ((en atomes)) donne un exemple du déclin du réel¹⁹ », autrement dit l'idée d'un univers fondamentalement changeant, instable, en perpétuelle reconfiguration. Un univers régi par le principe du devenir, dont le cinéma fournit pour lui, non seulement la représentation la plus probante (le mouvement des images), mais en constitue également la modélisation expérimentale (le dispositif en tant que tel, et particulièrement dans sa dimension projective).

Quant à Bergson, qui fut « l'ennemi préféré » de Bachelard et la cible principale de deux de ses ouvrages majeurs (*l'Intuition de l'instant* en 1932 et *la Dialectique de la durée*²⁰ en 1936), c'est peu dire qu'il ne trouve guère d'écho auprès d'Epstein, qui taxe à plusieurs reprises sa pensée de « pataphysique », « foutaise scholastique », « lapalissade » et autre « galimatias »²¹, quand il ne le qualifie pas tout simplement de « plus con des cons » ou de sa variante néologique, « Bergcon »²². Mais derrière la violence injustifiée de ces propos, dont le cinéaste était coutumier dans ses documents personnels, se révèle aussi (et surtout) une véritable opposition de fond avec l'auteur de *l'Évolution créatrice*, dont il est fort probable que les principaux arguments lui ont été fournis par la lecture de *la Dialectique de la durée*. Ainsi dans les notes prises sur cet ouvrage, peut-on repérer les fragments suivants, qui semblent avoir attiré l'attention d'Epstein, et qu'il assortit parfois de commentaires :

¹⁹ Epstein, Notes de lecture sur *les Intuitions atomistiques*, Cote Epstein 4-B3. Pour cette citation et les suivantes tirées des notes conservées à la CF, les passages de Bachelard reproduits *in extenso* par Epstein sont en caractères romains, tandis que les remarques du cinéaste sont en italiques, ou entre doubles parenthèses lorsqu'elles s'intercalent à l'intérieur d'une citation de Bachelard.

²⁰ La critique de Bergson par Bachelard est souvent résumée dans cette formule de *la Dialectique de la durée* : « [...] du bergsonisme nous acceptons presque tout, sauf la continuité. » (Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972, p. 7).

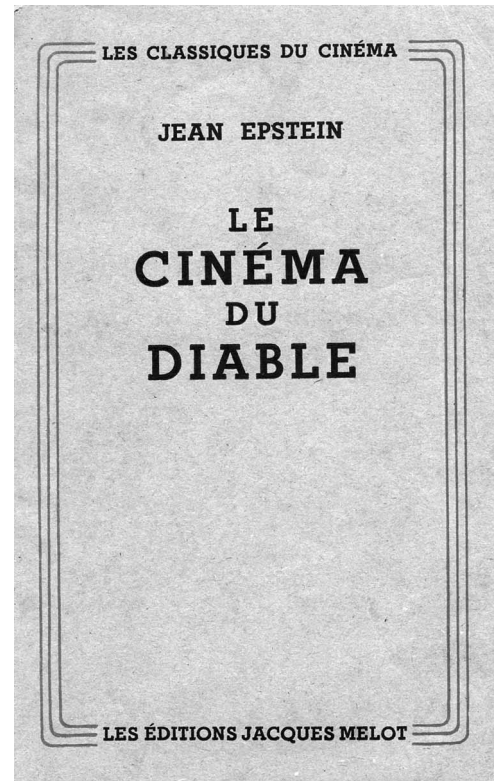
²¹ « Un cahier de notes manuscrites sur des auteurs, des savants, des philosophes signalant leurs conceptions », *op. cit.*

²² Epstein, Notes de lecture sur Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française*, cité par Chiara Tognolotti, *op. cit.*, pp. 370-371. Qu'Epstein s'emporte lorsqu'il consigne pour lui-même ses impressions personnelles sur les travaux de Bergson, c'est une chose qui ne doit cependant pas occulter l'attention avec laquelle il a lu le philosophe, ni la précision de ses remarques à propos des textes qu'il examine.

Établir – contre la thèse bergsonienne de la continuité de la durée – l'existence de [...] lacunes de la durée.

[...] Pour Bergson, 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... nous sommes livrés à une continuité immédiate et profonde, qui ne peut se rompre que superficiellement par l'extérieur, par l'aspect, par le langage...

[...] Nous constatons partout et sans cesse le discontinu ((Discontinu plus espacé chez les animaux. Resserrement du discontinu psychologique fait la qualité humaine, d'où l'illusion et l'idolâtrie d'un prétendu continu mental et universel, comme l'invente Bergson)). Nous nous refusons de postuler le plein de la substance, puisque n'importe lequel de ses caractères apparaît dans le pointillé du divers. [...] *Thèse bergsonienne d'un temps mathématique qui ne représenterait le flux des phénomènes que par une série de coupes transversales.*²³



1947.

On trouve ici, mise en exergue par le cinéaste, la part la plus significative de la critique bachelardienne de Bergson, et que l'auteur du *Cinéma du Diable* reprendra largement à son compte dans ses propres textes : la durée existe, mais elle n'est jamais donnée d'emblée, on ne s'installe pas paresseusement dans le temps comme dans le lit d'un fleuve. Pour le dire autrement, Epstein comme Bachelard acceptent l'existence de la durée, mais en tant qu'elle est le produit d'une succession d'instant qui la constituent. Instants qualitativement et quantitativement différents – ce pourquoi elle peut être pourvue de « lacunes » –, mais plus encore, instants qui nécessitent une opération fondamentale d'agencement, fût-elle mécanique et « automatique » comme au cinéma (la mise en mouvement des images par la

23 Epstein, Notes sur *la Dialectique de la durée*, Cote Epstein 2-B1.

1895 /
n° 62
décembre
2010

61

JEAN EPSTEIN



1895 /
n° 62
décembre
2010

62

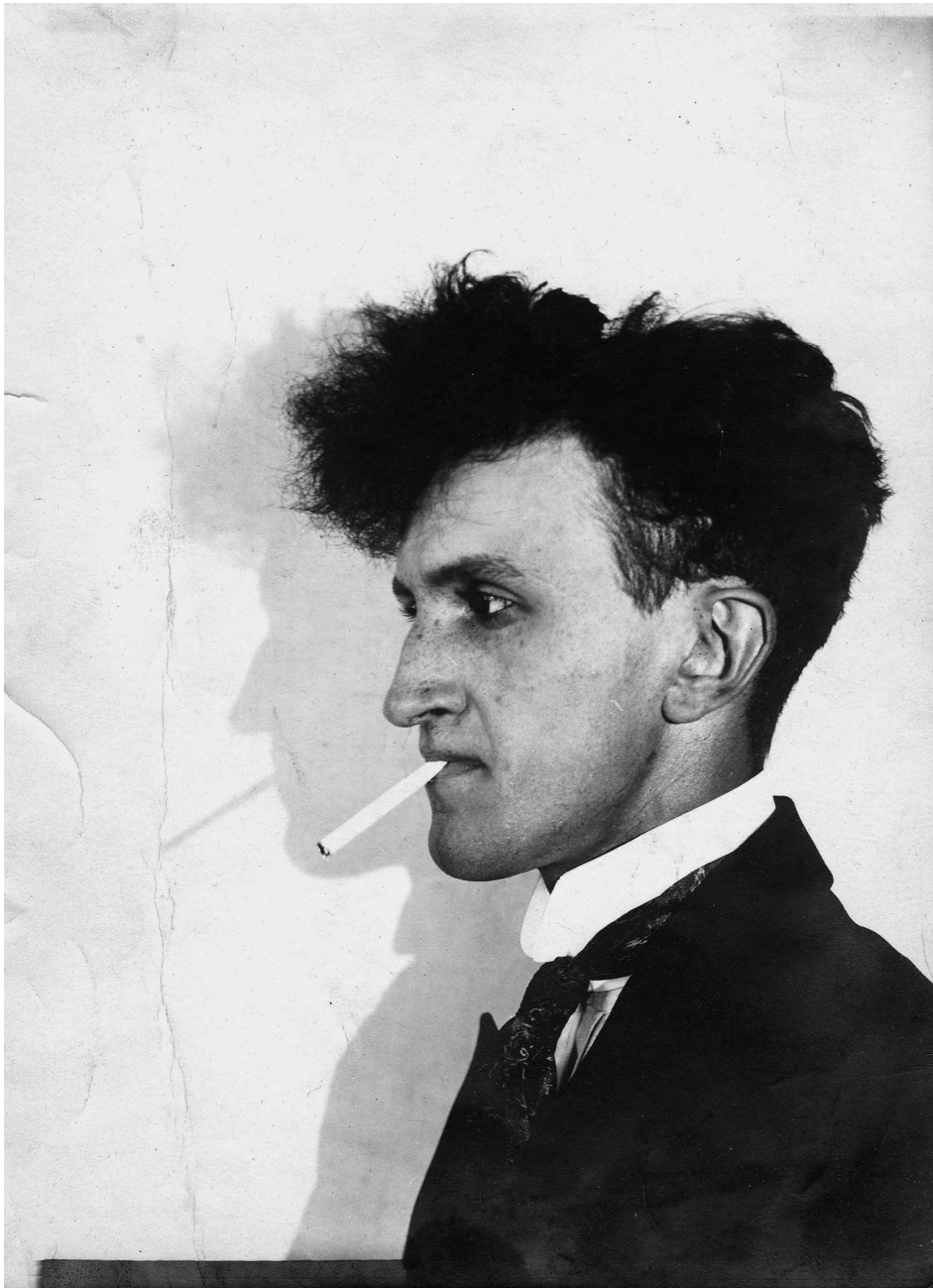
succession de photogrammes, différents mais équidistants). Ce point est d'une extrême importance pour le cinéaste comme pour le philosophe, car il fait de la durée, selon les mots du second, « non [...] une donnée immédiate mais [...] un problème »²⁴ ; « non pas une donnée, mais une œuvre. »²⁵ Œuvre de la conscience ou de la main pour l'un, « intelligence d'une machine » pour l'autre, peu importe ici, sinon que le refus de la thèse continuiste formulée par Bergson s'ancre très probablement chez Epstein dans une double expérience : celle du cinéaste qui a eu l'occasion d'expérimenter de multiples et paradoxales formes du temps ; et celle du théoricien qui partira de ces intuitions pour faire du cinématographe une machine philosophique, mais non sans s'être appuyé sur les développements proposés par l'épistémologie bachelardienne, dont il retient l'essentiel sans rabattre pour autant les propriétés du dispositif cinématographique sur celles de la conscience.

Influences

Si les deux hommes partagent donc les mêmes adversaires, ils ont également des admirations et des sources d'influence qui forment, pour une part, l'ossature de leur communauté de vues. Leur vif intérêt pour la poésie d'Edgar Allan Poe, entre autres, les rapproche, comme pour les avancées de la science moderne (physique, chimie, mathématiques surtout), mais c'est peut-être plus encore à travers la pensée des philosophes présocratiques (Héraclite, Empédocle, Démocrite, et plus tardivement Lucrèce) que l'on comprendra le mieux l'infiltration des thèses bachelardiennes dans le cheminement intellectuel du cinéaste. En effet, Bachelard fait amplement mention des présocratiques dès 1933 dans *les Intuitions atomistiques*, où il se propose de relire l'atomisme antique à la lumière de la notion d'intuition, qu'il réhabilite avec son corollaire, l'expérience, contre le paradigme rationaliste du théorème. Dans un beau chapitre de cet ouvrage, consacré à « La métaphysique de la poussière », il postule notamment que :

²⁴ *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p. VIII.



1895 /
n° 62
décembre
2010

63

Études
« A toute intelligence je préfère la mienne » :
quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard

[...] les états pris comme primitifs, solide, liquide, pâte ou poussière, ne donnent pas lieu à des *questions* ; ils fournissent des *réponses* directes de l'intuition. Ce sont les *éléments de l'explication naïve*. Par conséquent c'est toute la nature qui nous instruit et l'intelligence pénètre en nous par tous nos sens. C'est donc, d'une intelligence cinématique qu'il faudra parler à côté de l'intelligence géométrique à laquelle M. Bergson donnait la primauté. Il faudra même y joindre une intelligence matérialiste.²⁶

Ces « réponses directes de l'intuition », fournies par les éléments premiers qui tissent la trame du monde, on les retrouvera chez Epstein en théorie comme en pratique, à travers la réflexion sur les puissances descriptives du cinématographe entendu comme « art d'événement »²⁷. Pour le cinéaste en effet, ce sont les états de la nature, ses agencements matériels bien plus que ses formes, qui dictent l'usage de la caméra et commandent l'emploi du ralenti, de l'accélééré ou de la réversion afin de restituer ce qu'il nomme « le miracle de la présence réelle »²⁸, autre nom de la photogénie. Epstein a lu et abondamment commenté *les Intuitions atomistiques*, et, si on ne peut une fois encore préjuger de ce qu'il en retient ou de ce qu'il y retrouve de ses propres hypothèses, il est intéressant de voir quels aspects de la thèse bachelardienne ont le plus retenu son attention. Tout d'abord, sa première remarque est que « *l'atomisme ce n'est qu'un mot et une invitation à l'expérience* »²⁹. Il note, en accord avec sa propre manière de voir, que :

[...] *dans un monde pâteux, fluide, mobile, le devenir l'emporte sur la permanence, le possible sur le réel, le temps sur l'espace. Artificialité de l'atomisme dans un monde tout solide ou tout fluide. La poussière – diversité matérielle – est l'intermédiaire entre le fluide et le solide.*

C'est aussi l'occasion de retrouver en Bergson un philosophe qui :

[...] *rapproche nos habitudes intellectuelles fondamentales de notre expérience des solides. C'est là effectivement une dominante de l'entendement. Le langage – avec l'importance donnée au substantif – correspond à une géométrie du solide. Mais il y a une intelligence cinématique (et une expérience des états visqueux, liquides) à côté de l'intelligence géométrique à laquelle Bergson accorde la suprématie. [Ainsi] « les solides donnent la leçon des formes et des assemblages. Les liquides donnent la leçon du devenir et des mélanges ».*

à laquelle, comme on le sait, Epstein fut bien plus sensible.

²⁶ Bachelard, *les Intuitions atomistiques (Essai de classification)*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1975, pp. 23-24.

²⁷ Epstein, « Art d'événement », *Écrits sur le cinéma 1*, op. cit., p. 181.

²⁸ Epstein, « La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence », *Ibid.*, p. 66.

²⁹ Notes sur *les Intuitions atomistiques*, op. cit. Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de ce document. Pour plus de clarté, les remarques d'Epstein sont mises en italiques, et les citations de Bachelard laissées en caractères romains.

« *L'atomisme est [donc] une hypothèse non seulement utile, mais nécessaire* » pour Epstein, qui fait également son miel des remarques de Bachelard sur les écrits d'Arthur Hannequin³⁰ :

*Pour Hannequin, le nombre est, de toutes pièces, une création de notre entendement [...]. L'unité elle-même reste relative à notre acte, peut-être à notre volonté ou, plus précisément, elle est contemporaine de notre action intellectuelle sur le monde la représentation [sic] ((dispersion de cette unité, difficulté de la constituer aussi nette, dans la représentation cinématographique)). « Loin qu'elle ((l'unité)) soit tirée, par abstraction, des grandeurs sensibles et continues ((super-continuité de la discontinuité cinématographique)), l'unité est, pour nous, l'instrument unique qui les détermine et qui les met à la merci de notre raison : l'unité ne peut donc pas se trouver fondée dans un objet ; elle ne peut, tout au plus, que se fonder à propos d'un objet ; et les différents nombres ne sont toujours que des fonctions de notre entendement. » ((le Cinéma et l'Unité)) *Le fait est que* « la pluralité s'accroît dans la mesure où notre connaissance s'affine. » « Pluralité créée par la science, par nos moyens de connaissance, par notre esprit. » ((or, le cinéma est aussi un vecteur de pluralité nouvelle ; il est donc bien dans la ligne d'augmentation de nos connaissances, auxquelles il offre des possibilités nouvelles d'exercer notre fonction intellectuelle – et plus difficilement – de dénombrement, d'arithmétisation)).*

« Les propriétés cinématiques – montre Hannequin en précurseur – ne sont pas hostiles à une information atomistique. Aujourd'hui, on parle ((et c'est peut-être une connerie ou plutôt une imagination)) de discontinu réel pour les vitesses et pour les énergies. »

Au-delà de leur aspect extrêmement hermétique pour le lecteur non-spécialiste, ces interventions pointent bien la manière dont Epstein se saisit du commentaire bachelardien, non seulement pour corroborer ses intuitions théoriques, mais aussi dans un souci presque constant d'établir un lien avec son propre champ de réflexion, celui du cinéma. Il ira même jusqu'à voir dans les propositions soutenues par le philosophe l'image d'un monde qui correspond en de nombreux points à celui qu'il promeut et expérimente, dans ses films comme dans ses textes : « Imaginez un monde multiple, discontinu, d'une mobilité parfaite ! ((Didactique résumé du cinéma)) ». Le cinéma, à l'instar de l'univers décrit par les philosophes atomistes, est avant tout le lieu des possibles, où se réinventent en permanence les rapports de l'espace et du temps, et où l'idée que nous nous faisons du réel vacille :

30 Arthur Édouard Hannequin (1856-1905), professeur d'histoire de la philosophie et des sciences à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon, auteur d'un *Essai critique sur l'hypothèse des atomes dans la science contemporaine* (Paris, Félix Alcan, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1895).

Dans un monde de pâtes et de liquides, il semble que le possible soit, si l'on ose dire, plus réel que la réalité immédiate ; car le possible, c'est alors tout le devenir, devenir rendu plus clair par son activité accrue ; au contraire, la réalité, ce n'est plus qu'une forme éphémère et accidentelle, une vue particulière dans un film. En accentuant par la pensée la fluidité des corps solides, nous pouvions croire que nous n'avions touché qu'une qualité matérielle ; nous nous apercevons finalement que nous avons troublé jusqu'aux catégories et aux formes les plus fondamentales de notre connaissance puisque nous entrons dans un monde merveilleux où le temps aurait enfin la suprématie sur l'espace.³¹

1895 /
n° 62
décembre
2010

66

En dépit du ton général de la citation, qui semble rapprocher les thèses des deux hommes, un passage reste cependant très problématique puisqu'il induit un point de vue *a priori* étranger à celui d'Epstein, et qu'il importe d'explicitier. Bachelard écrit en effet qu'à l'inverse de ce « monde de pâtes et de liquides » qui figure selon lui, pour la pensée, le lieu des possibles, la réalité n'est plus quant à elle « qu'une forme éphémère et accidentelle, une vue particulière dans un film. » Par « vue particulière », il peut faire référence ici au plan comme unité de vision, mésestimant de fait les spécificités du montage, ou bien au photogramme, rejoignant alors (consciemment ? Inconsciemment ?) le modèle négatif proposé par Bergson dans le célèbre chapitre de *l'Évolution créatrice* intitulé « Le mécanisme cinématographique de la pensée ». Quoi qu'il en soit, pour Epstein c'est précisément le cinéma qui constitue ce lieu des possibles, ce pourquoi il le tire sans cesse vers le modèle des fluides. Plus qu'une divergence – qui reste également possible : Epstein n'est pas toujours dithyrambique à propos de Bachelard –, il faut voir là davantage une contradiction de la part de l'auteur des *Intuitions atomistiques* qui, ne s'intéressant guère au « septième art », et plus généralement à la technique, aurait manqué d'apercevoir la puissance de modulation et de transformation développée par le mouvement cinématographique, en dépit de sa structure mécanique et répétitive, ou plutôt grâce à elle. Ainsi, c'est peut-être le privilège d'Epstein que d'avoir saisi malgré cette contradiction³² combien le philosophe a développé, du temps, une conception profondément cinématographique ; qu'il faisait, pour ainsi dire, de la théorie du cinéma sans le savoir. Une fois encore, et comme on le trouve à de nombreuses reprises dans les écrits du cinéaste, se fait jour une conception du temps cinématographique comme durée, certes, mais une durée traversée constitutivement par le schème du discontinu.

³¹ Bachelard, *les Intuitions atomistiques*, *op. cit.*, p. 20.

³² Celle-ci, et quelques autres, égrenées au long de l'œuvre de Bachelard, qui n'évoque généralement le cinéma qu'à titre vaguement métaphorique, et bien souvent comme un repoussoir.

La durée est une œuvre

Sur ce terrain précisément, ce qui séduit Epstein chez Bachelard, dans sa dispute avec Bergson, c'est qu'il ne refuse pas tant la notion même de durée, que le statut que Bergson lui donne. Pour Bachelard, comme on l'a vu précédemment, « la durée est, non pas une donnée, mais une œuvre. »³³ Cette idée, Epstein la relève à de nombreuses reprises et dans des formulations différentes au long de ses notes sur *la Dialectique de la durée* :

La conception d'un temps unique, emportant sans retour notre âme avec les choses ne peut correspondre qu'à une vue d'ensemble qui résume bien mal la diversité temporelle des phénomènes. [...] La continuité psychique n'est pas une donnée, mais une œuvre. Une durée se construit. Lent ajustage des choses et des temps, l'action de l'espace sur le temps et la réaction du temps sur l'espace. [...] Il y a des continuités qu'il faut construire et soutenir.

[...] Le temps n'est continu que comme possibilité, comme néant... Il est discontinu comme être... ((T.B))

[...] La durée est notre œuvre.

[...] S'il y a une pluralité dans les lois de succession, comment ne pas conclure à une pluralité des durées ?

[...] L'application du principe de causalité revient à nier une activité substantielle... La catégorie de causalité nie, par fonction, l'action causale de la substance...

[...] on veut communément que le temps soit de prime abord une donnée objective et que le mouvement doive nous donner la plus claire mesure de la durée... ((mais)) le fil du temps est couvert de nœuds. Et la facile continuité des trajectoires a été ruinée complètement par la microphysique. Le réel ne cesse de trembler autour de nos repères abstraits. Le temps à petits quanta scintille.

[...] La grâce ne doit pas être voulue ((Ralenti)).

[...] Il s'agit du temps lui-même, de la réalité spirituelle du Temps... qui ne s'écoule pas d'une façon uniforme et qui n'est pas, non plus, un médium homogène à travers lequel nous nous écoulons...

[...] Un processus homogène n'est jamais évolutif. Seule une pluralité peut durer, peut évoluer, peut devenir.

Peu à peu, au fil du texte, on voit ainsi apparaître la pensée de Bachelard *telle qu'Epstein va la reprendre*, en fonction de ses préoccupations majeures : de la pluralité des durées, on glisse insensiblement vers l'idée d'une continuité mise en œuvre, littéralement ouverte par les moyens spécifiques du dispositif cinématographique, le ralenti en premier lieu. Puis c'est le thème de la causalité qui apparaît, dont on sait qu'il a occupé une place centrale dans les

33 Bachelard, *la Dialectique de la durée*, op. cit., p. 77.

derniers écrits du cinéaste, avec son corollaire, le principe d'identité. Enfin, se dessine la question du devenir opposé à la permanence, autre *casus belli* epsteinien. On n'en finirait pas de relever les occurrences de ces thèmes dans les écrits du cinéaste, ni de répertorier les connivences entre les deux hommes sur ces sujets. Bornons-nous à rappeler encore que sur ces points, l'itinéraire intellectuel d'Epstein semble suivre les traces laissées par les recherches épistémologiques du philosophe, l'un comme l'autre mettant au cœur de leurs « systèmes » respectifs l'incertitude paradoxale des fluides plutôt que la géométrie des solides, l'attachement à l'intuition de ce qui devient plutôt que la garantie de ce qui demeure. Écoutons tour à tour Bachelard et Epstein :

1895 /
n° 62
décembre
2010

68

Ici, on nous arrêtera sans doute par une autre objection : en admettant même que le phénomène d'ensemble soit susceptible d'un examen sur l'exact schéma temporel de la prise de vue cinématographique, vous ne pouvez méconnaître, nous dira-t-on, qu'une division du temps demeure en fait toujours possible, toujours désirable même si l'on veut suivre le développement du phénomène dans toutes ses sinuosités ; et l'on nous citera tel ultra-cinématographe qui décrit le devenir par dix-millièmes de seconde. Pourquoi alors serions-nous arrêtés dans la division du temps ?

La raison pour laquelle nos adversaires postulent une division sans terme [c'est le fameux exemple du défilé militaire donné par Bergson], c'est qu'ils placent toujours leur examen au niveau d'une vie d'ensemble, résumée dans la courbe de l'élan vital. Comme nous vivons une durée qui paraît continue dans un examen macroscopique, nous sommes amenés, pour l'examen des détails, à apprécier la durée en fractions toujours plus petites de nos unités choisies.

Mais le problème changerait de sens si nous considérions la construction réelle du temps à partir des instants, au lieu de sa division toujours factice à partir de la durée. Nous verrions alors que le temps se multiplie sur le schème des correspondances numériques, loin de se diviser sur le schème du morcelage d'un continu.³⁴

Ce spectre d'une continuité inexistante, on sait qu'il est dû à un défaut de la vue. L'œil ne possède qu'un pouvoir de séparation étroitement limité dans l'espace et les temps. Un alignement de points très proches les uns des autres est perçu comme une ligne, suscite le fantôme d'une continuité spatiale³⁵. Et une succession suffisamment rapide d'images distinctes, mais peu différentes, crée, par suite de la lenteur et de la persistance des sensations rétinienne³⁶, un autre continu, plus complexe, spatio-temporel, lui aussi imaginaire.

34 Bachelard, *l'Intuition de l'instant* (1932), Paris, Stock, 1992, pp. 42-43.

35 Bachelard livre un développement sur ce point précis dans *l'Intuition de l'instant*, *Ibid.*, pp. 44-46, et en tire la notion de « continuité imagée ».

36 On sait aujourd'hui que la persistance rétinienne n'y est pas pour grand-chose, mais plutôt ce qu'on



1895 /
n° 62
décembre
2010

69

Études
« A toute intelligence je préfère la mienne » :
quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard

Tout film nous fournit ainsi le clair exemple d'une continuité mobile, qui n'est formée, dans ce qu'on peut appeler sa réalité un peu plus profonde, que d'immobilités discontinues. Zénon avait donc raison de soutenir que l'analyse d'un mouvement donne une collection d'arrêts ; il n'eut tort que de nier la possibilité de cette absurde synthèse qui recompose effectivement le mouvement en additionnant des repos et que le cinématographe réalise grâce à la faiblesse de notre vision.³⁷

On aurait tort de croire, cependant, qu'Epstein ne retient du philosophe champenois que la part la plus explicitement métaphysique de son travail. On l'a vu lecteur inavoué de *L'Eau et les rêves*, et rien n'interdit de penser qu'il ait été aussi familier des autres ouvrages dits « de poétique » qui furent publiés de son vivant, comme *la Psychanalyse du feu* (1938), *l'Air et les songes* (1943) ou les deux livres sur la terre, publiés en 1946 et 1948 (respectivement *la Terre et les rêveries du repos* et *la Terre et les rêveries de la volonté*). Si ces textes ne furent pas commentés par le cinéaste, et peut-être même pas lus, il n'empêche qu'on y rencontre des développements qui ne dépareraient pas dans tel passage du *Cinéma du Diable* ou des articles rédigés dans les dernières années de sa vie. Dans *la Terre et les rêveries de la volonté* entre autres, on trouve ainsi un passage qui résonne harmonieusement avec les conceptions d'Epstein concernant le ralenti cinématographique, avec ceci de notable que ce dernier les développait depuis de nombreuses années déjà :

Alors tout est positif. Le lent n'est plus du rapide freiné. Le lent imaginé veut aussi son excès. Le lent est imaginé dans une *exagération* de la lenteur et l'être imaginant jouit non pas de la lenteur, mais de l'exagération du ralentissement.³⁸

Comme Epstein, Bachelard voyait lui aussi dans la lenteur un mouvement positif et croissant, et non une sorte de vitesse contrariée. Le ralentissement se voit affecté chez eux d'une valeur positive, et permet de mettre en exergue des phénomènes profondément matérialistes puisque, pour Epstein cette fois, le ralenti cinématographique fait glisser l'image du terrain des formes à celui de la matière pure, du liquide au solide, *via* ces états éminemment cinématographiques que sont pour lui la fluidité, l'écoulement, la viscosité, voire la congélation³⁹. Notons aussi qu'à plusieurs reprises, il inscrivit en marge des textes de Bachelard le mot

a appelé, à la suite des psychologues de la Gestalttheorie dans les années 1910, l'effet Phi. Pour une description succincte, voir Jacques Aumont et Michel Marie, « Effet Phi », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, « Analyse/Théorie », 2004, p. 65.

³⁷ *L'Intelligence d'une machine*, *op. cit.*, p. 261.

³⁸ Bachelard, *la Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 26.

³⁹ Voir, entre bien des exemples, *l'Intelligence d'une machine*, *op. cit.*, p. 288. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *les Images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, PUR, « Le spectaculaire », 2010, notamment pp. 204-207 et 291-302.

« ralenti », comme pour s'aider lui-même à penser les fonctions et les implications de cet effet en dehors du seul registre de la technique.

Le temps des instruments

Le dernier point de convergence important entre les deux auteurs, et sans doute aussi le moins évident *a priori*, réside dans le rôle qu'ils attribuent l'un et l'autre à la technique dans leurs démarches d'investigation sur le réel. Bachelard, cela est bien connu, n'était pas un chantre des technologies de communication modernes, c'est le moins que l'on puisse dire. À l'inverse, Epstein a professé quant à lui une confiance parfois aveugle dans le dispositif cinématographique, auquel il attribuait toutes sortes de vertus, qu'elles soient à but philosophique comme on l'a vu, ou plus pragmatique. Au-delà ou en-deçà de ces positions, subsiste pourtant un intérêt commun pour ce que permet et implique l'idée d'une perception *appareillée* du monde. Pour Epstein la caméra est « un cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde extérieur à lui en art. »⁴⁰ Dès le début de sa carrière, il ne cesse de louer cette « intelligence d'une machine » qui est sans doute l'une de ses contributions majeures à la réflexion sur le cinéma et fait de lui, aujourd'hui encore, notre contemporain. Mais si « le cinématographe est *avant tout* un appareil à explorer des régions humaines où l'œil et l'oreille ne suffisent plus à renseigner l'esprit »⁴¹, il ne surgit pas *ex nihilo* car il procède, pour le cinéaste, d'une longue série d'instruments qui l'ont précédé dans cette voie :

Depuis quelques siècles déjà, les microscopes et les lunettes astronomiques servent à multiplier le pouvoir de pénétration de la vue, [...] et la réflexion sur les nouvelles apparences du monde, ainsi conquises, a prodigieusement transformé et développé tous les systèmes de philosophie et de science. Sans doute, à son tour, le cinématographe [...] commence à compter à son actif des révélations reconnues importantes, notamment dans le domaine de l'analyse des mouvements.⁴²

Microscope et télescope sont pour lui, non seulement des instruments de connaissance du réel, mais plus encore des *fonctions* de cette connaissance par le film, qu'ils métaphorisent : le procédé du ralenti est ainsi par nature « microscopique », et l'accélééré « télescopique »⁴³. C'est précisément ce type de rapport aux instruments d'observation et de mesure du réel que le cinéaste retient de ses lectures de Bachelard, lequel se demandait, en conclusion de *l'Eau*

⁴⁰ Epstein, *Bonjour Cinéma* dans *Écrits sur le cinéma 1*, *op. cit.*, p. 92.

⁴¹ Epstein, « L'intelligence d'une machine », *Ibid.*, p. 242. Il s'agit ici d'un article, et non de l'ouvrage du même nom, déjà cité.

⁴² Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, *Ibid.*, p. 258.

⁴³ Epstein, *Alcool et cinéma*, *op. cit.*, p. 218.

et les rêves : « Pour rendre aux choses leur valeur oraculaire, faut-il les écouter de près ou de loin ? Faut-il qu'elles nous hypnotisent ou faut-il les contempler ? »⁴⁴ Dans les notes sur *la Dialectique de la durée* et (dans une moindre mesure) *les Intuitions atomistiques*, Epstein relève ainsi la manière dont le philosophe évoque la modification de la nature même de la connaissance produite par l'usage des instruments optiques :

Nous avons atteint un niveau de connaissance où les objets scientifiques sont ce que nous les faisons, ni plus, ni moins.

[...] Nous avons la maîtrise de l'objectivité. ((qui en disparaît !!)) Le phénomène est contemporain de sa mesure.

[...] Nous finissons par arracher les phénomènes complexes à leur temps particulier – temps toujours brouillé, toujours confus – pour les analyser dans un temps factice, dans un temps réglé, dans le temps de nos instruments.

[...] La continuité que nous fabriquons ainsi, est, de toute évidence, sans lien avec une continuité réelle... On substitue le temps des instruments au temps des phénomènes.

La réalité scientifique, c'est la mesure, bien plus que l'objet mesuré ((blague à part, oui !)) ((c'est même vrai de la réalité tout court))⁴⁵

En d'autres termes, les deux hommes semblent d'accord pour dire qu'avec les nouveaux instruments de mesure scientifique (et le cinéma pour Epstein, mais dans son esprit c'est tout un), le XX^e siècle consacre ce que Bachelard nomme « le temps des instruments ». Un temps qui n'a plus de valeur absolue et qui se constitue de relativités multiples, celles précisément que confèrent à l'observateur les propriétés des instruments dont il se dote⁴⁶. Tout aussi intéressante est l'apparition, à travers ces notes, d'un modèle optique souvent usité par Bachelard et également prisé par Epstein dans ses propres textes, celui du kaléidoscope :

Il est très instructif de voir que l'évolution est la rançon d'une complexité non analysée. Il suffirait de compliquer le kaléidoscope, en ajoutant aux fragments grossiers des fragments légers et nombreux, pour qu'il paraisse évoluer avec continuité. Le caractère saccadé des événements serait

⁴⁴ Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 218.

⁴⁵ Epstein, Notes sur *la Dialectique de la durée*, op. cit., à l'exception de la dernière, portant sur *les Intuitions atomistiques*, op. cit.

⁴⁶ Cette révolution épistémologique est aussi, bien sûr, tributaire de l'air du temps. En atteste notamment l'intérêt d'Epstein pour deux figures importantes de l'imaginaire visuel de la première moitié du siècle, la « danse du paysage » depuis la fenêtre d'un train et la croissance des végétaux en accéléré. Bachelard rendra un involontaire hommage posthume au cinéaste en reprenant ces deux figures dans *la Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, respectivement pp. 69 et 110-111. De la première, il écrira que le voyage en chemin de fer « déroule un film » pour le regard ; de la seconde, qu'« au cinéma, [quand] on accélère la floraison d'une fleur, on a une sublime image de l'offrande ».

alors fondu et amorti par leur nombre. ((toute la réalité phénoménale est quantifiée et discontinue comme celle du kaléidoscope))

[...] À côté du caractère organique de la cause, et en rapport avec ce caractère organique, il faut aussi faire place au caractère kaléidoscopique et discontinu de l'évolution matérielle.⁴⁷

On pensera moins ici au montage, souvent qualifié de « kaléidoscopique », de la séquence du manège dans *Cœur fidèle* (1923), qu'à la description par Epstein de sa descente d'un escalier constellé de miroirs dans *le Cinématographe vu de l'Etna*⁴⁸, ou à ces instruments qui,

[...] en multipliant la pensée, ont multiplié le réel. À cette prolifération de la réalité matérielle [...], l'instrument cinématographique apporte sa part qui n'est pas des moindres. En effet, le cinématographe distingue dans la pluralité du temps et y ajoute une nouvelle espèce de temps, extrêmement déformable. Ce temps-là n'est nécessairement ni uniforme, ni uniformément accéléré ou ralenti, et les figures qui se trouvent déplacées dans un tel mouvement, ne restent pas semblables à elles-mêmes. [...] Ainsi, le cinématographe détient un pouvoir de multiplication du réel, supérieur à celui de tout autre instrument jusqu'ici connu et utilisé, parce qu'à l'écran, nous rencontrons, pour la première fois, une représentation visuelle d'un univers transcartésien, d'un espace-temps hétérogène et asymétrique, d'un continu à quatre inconstantes, où la forme est fonction d'un mouvement variablement varié, dont elle suit la mobilité.⁴⁹

Comment mieux résumer cette pensée que, à nouveau, avec les mots de Bachelard : « Un instrument, dans la science moderne, est un théorème réifié.⁵⁰ » Dans l'esprit d'Epstein c'est cela peut-être, aussi, un film.

On trouve dans les archives conservées à la Cinémathèque française un singulier document écrit par Epstein. Non titré, non daté, tracé d'une écriture tremblante et parfois peu lisible, il consiste en un schéma circulaire à travers lequel l'auteur met un nom sur les divers lieux où il a résidé de sa jeunesse à l'année 1946, que ces « résidences » par ailleurs soient réelles ou intellectuelles. Tel que vu par lui-même, il aura ainsi été successivement : Oursien, Teuto-nique, Néronien, Chillonien, Jacutien (Bourguignon, jusqu'en 1915), Bourguignon V, Avonien, Bourg Craveïen, Bourg Prastien, Schwandeggien, Bourg Abrastien, Perol Kaisereggien, Perolien Nellynien, Brightonien (1914), Perolien Weillerien (1915), Gruyèrien (1915), Jekyll-Hydien (1916-1918), Rouss Germainien (1916), Avonien Gerarmien (1916), Rouss Lacroisien

47 Epstein, Notes sur *la Dialectique de la durée*, op. cit. C'est Epstein qui souligne.

48 Voir la note 13 du présent texte.

49 Epstein, *l'Intelligence d'une machine*, op. cit., p. 383.

50 Epstein, Notes sur *les Intuitions atomistiques*, op. cit.

(1917), Roussien Damasien (1918), Catelainien (1919-1921), Soularien Reboulien (1919), Dignois Suzanien, Soularien Hilaïrien (1920), Dignois Marcelien, à nouveau Soularien Hilaïrien (1921), Sirenien (1922), Pastorien Lodrien (1922), Patheïen (1923), Albatrosien (1924-1926), Epsteinien (1926-1928), Invisiblien ilien Domainien (1928-1930), Notre-Damien (1931), Ilien II (1932), Navig. Chatelainien (1933), Duvalien (1934-1939), Cathédralien institut (1940-1946), et enfin IDHEC.

Chacun pourra s’amuser, en fonction de sa connaissance du parcours du cinéaste, à reconnaître des lieux où Epstein a vécu ou travaillé, des noms de gens qu’il a fréquentés et qui ont compté dans son itinéraire. Mais la question qu’il nous incombe de poser, on la devine au terme de ce texte : Epstein a-t-il été bachelardien ? La réponse, on le devine tout autant, est franchement affirmative. Car en dépit de critiques parfois sévères du cinéaste sur certains points de détail⁵¹ – on l’a dit, il n’était pas toujours unanime –, et en dépit surtout d’un problème plus important, qui est celui du statut de l’image dans la pensée de Bachelard⁵², ce qui frappe est avant tout la singulière communauté de pensée de deux hommes dont rien n’indique pourtant avec certitude qu’ils se soient rencontrés. Il y a bien le projet d’enquête (jamais réalisé) sur « Le Cinéma du Diable ?... », comme il existe des intérêts convergents, autour de l’année 1947, en direction de l’Institut de filmologie créé par Gilbert Cohen-Séhat⁵³, mais rien ne permet d’étayer la thèse d’une influence mutuelle ni même d’un échange de vues. Il est sûr en revanche qu’ils partageaient des positions très voisines pour ce

51 Ces critiques s’échelonnent de *l’incompréhension* – « Si ce qui dure le plus, est ce qui recommence le mieux ((pur paradoxe ?)), la notion de rythme devient la notion temporelle fondamentale ((?)) » – à *l’anathème* – « La première pensée claire, c’est la pensée du néant » ((cette dernière pensée est une connerie)) ; « Le repos ne peut être un mode de mouvement » ((mais si, onde stationnaire ! Ici, j’ai surestimé tout à l’heure Bachelard qui déconne)) –, en passant par la *rectification* – « La *Rythmanalyse*... débarasser l’âme des fausses permanences, des durées mal faites, la désorganiser ((ou la réorganiser)) temporellement. » – ou la *contradiction* – « Le risque dont procède l’intelligence, garde un appui sur le passé, comme sur un fonds solide, en suivant le désir de trouver le repos ((pas toujours)), la sécurité, l’apaisement ((pas toujours)), avec la secrète ambition pour l’être de se donner plus de durée ((souvent contradictoire avec le repos)). » Notes sur *la Dialectique de la durée*, *op. cit.*

52 Pour le dire très vite, car il faudrait encore des pages pour mettre à plat la question : l’image chez Bachelard est essentiellement image *mentale* (produit de la conscience) ou *poétique* (produit de la création littéraire). Ce qui fait que le philosophe est amené, à plusieurs reprises dans son travail, à dissocier l’image et la représentation. Problème ou opposition majeure, certes, et qu’on ne souhaite pas passer sous silence mais qui nous ferait sortir allègrement de l’orbite dans laquelle ce texte s’est fixé.

53 Bachelard était en effet membre du comité directeur de l’Association pour la Recherche Filmologique mais ne semble pas avoir pris réellement part à ses activités, pas plus que son collègue et ami proche Fernand Gonseth – avec lequel il éditait la revue *Dialectica* –, qui présidait le Bureau international de Filmologie. Epstein, quant à lui, ne s’est jamais rapproché concrètement de l’institut, en dépit de sa proximité intellectuelle avec l’entreprise de Cohen-Séhat. Sur ces questions, voir François Albéra et Martin Lefebvre (dir.), *Cinéma* vol. 19, n°2-3, « La filmologie, de nouveau », printemps 2009, et en particulier le texte de Laurent Le Forestier, « Entre cinéisme et filmologie : Jean Epstein, la plaque tournante », pp. 113-140.

qui touche à la perception du temps (plus, finalement, qu'à sa nature), au renversement du primat de la forme sur la matière, à la vision d'un monde tramé de paradoxes et en perpétuelle reconfiguration. Un monde que les instruments d'observation (et le cinéma en est un pour Epstein) permettent de saisir dans sa dimension complexe, multiple et irrationnelle, plutôt que dans l'univocité où la confinait selon eux l'hypothèse rationaliste.

Il faudrait dans une philosophie complète du matérialisme évoquer une *conscience mélangeante*, conscience qui accompagne plusieurs objets, plusieurs matières, qui participe à tout ce qui se fond, à tout ce qui s'insinue, conscience qui se trouble devant toute matière qui se trouble.⁵⁴

écrit Bachelard en un passage qu'on pourrait jurer cette fois tiré d'Epstein évoquant la surimpression ou le fondu enchaîné.

Si le philosophe ne s'est que très peu intéressé au cinéma, on peut sans doute y voir comme un rendez-vous manqué, puisqu'il semble que tout le prédisposait *a priori* à s'en saisir comme d'un formidable outil pour prolonger sa réflexion sur le terrain des images. Mais cela est une autre histoire. Quant au cinéaste, on aura montré qu'il s'est nourri de Bachelard parfois sans vergogne, mais sans idolâtrie non plus, et sans jamais renoncer en tout cas à ce qui faisait la force et l'horizon propres de son entreprise. C'est, dans ce rapport, la problématique plus vaste des influences extérieures sur son travail qui est posée, et nul sans doute n'en parle de façon aussi lucide et définitive que lui-même :

Quand un auteur me plaît, c'est qu'il me botte, comme dit Flaubert, mais au sens le plus exact du mot ; c'est que son intelligence s'emboîte exactement dans la mienne et éveille chez moi des idées que je suis capable d'avoir. Car, je le reconnais, à toute intelligence je préfère la mienne, non que je la juge supérieure mais parce que justement elle est à moi, elle est moi.⁵⁵

⁵⁴ Bachelard, *le Matérialisme rationnel*, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1953, p. 15.

⁵⁵ Epstein, « Notes manuscrites, littéraires, philosophiques, scientifiques, 1917 », cote Epstein 111-B26.