

Les trois modes perceptifs et le concept d'image chez Bergson

Ioulia Podoroga

Institut de philosophie de l'Académie des sciences de Russie, Moscou

Abstract

The three types of perception and the concept of image in Bergson

The article focuses on the constitution of the concept of image in Bergson's second important book, *Matter and Memory*. It intends to show how this concept is developing throughout the three types of perception that can be found in Bergson: the ordinary or utilitarian perception, pure perception and artistic perception (or vision). According to the modes of participation to these types of perception, the image can be regarded as representational image, movement-image and figuration-image (or temporal image). The article stresses the importance of artistic vision, insufficiently treated by Bergson: it is regarded as a fundamental link between the two other types of perception and makes the appearance of material things possible for us, in our conscious perception.

Keywords: Bergson, perception, image, form, movement, art, duration

La méfiance de Bergson à l'égard de la pensée conceptuelle, ou, plus précisément, à l'égard de la conceptualité toute faite, arrêtée, est bien connue. Il suffit d'évoquer ce passage célèbre et maintes fois commenté de *l'Introduction à la métaphysique* où Bergson se prononce sur l'essentiel de la méthode proprement philosophique :

Notre esprit peut [...] s'installer dans la réalité mobile, en adopter la direction sans cesse changeante, enfin la saisir intuitivement. Il faut pour cela qu'il se viole, qu'il renverse le sens de l'opération par laquelle il pense habituellement, qu'il retourne ou plutôt refonde sans cesse ses catégories [...]. Il aboutira ainsi à des *concepts fluides, capables de suivre la réalité dans toutes ses sinuosités et d'adopter le mouvement même de la vie intérieure des choses* (Bergson 2003, 213. Nous soulignons).

Ce que Bergson semble ébaucher ici, c'est bien l'idéal d'une pensée expérimentale qui change et se change sans cesse en fonction de l'objet privilégié qu'elle tente de suivre. Et cet

objet est ce que Bergson appelle l'intuition de la durée pure. La pensée de la durée est une pensée innovatrice et expérimentale, car son objet lui-même est expérimental : il s'agit à chaque fois d'éprouver la durée, de l'expérimenter dans différentes situations, à travers divers phénomènes, et de créer à partir d'elle les règles générales de toute méthode philosophique. C'est pourquoi cette pensée ne peut pas s'exprimer par concepts ou catégories fixes, mais se joue dans les articulations *entre* les concepts et les images, elle se saisit toujours *au passage* sans jamais aboutir à des énoncés définitifs.

Dans l'analyse qui suit, nous nous proposons d'exposer un échantillon d'un tel travail de la pensée ou de la recherche philosophique au sens fort du terme, telle que l'entreprend Bergson. Nous tâcherons de montrer comment dans l'étude d'un phénomène précis, celui de la perception, Bergson introduit et fait varier au besoin le concept d'image qui semble justement prendre cette forme de « fluidité » nécessaire au déroulement de la pensée expérimentale. En se transformant subtilement au fur et à mesure que la pensée bergsonienne avance, elle se modifie, se différencie, change de nuance. Il s'agit donc pour nous de suivre l'aventure de ce concept d'image qui se constitue chez Bergson à travers trois types ou modes de la perception pour aboutir à son épanouissement en tant qu'image temporelle par excellence saisie et représentée par l'artiste. Une image qui à titre ultime a vocation de rejoindre la durée elle-même.

L'originalité de la théorie bergsonienne de la perception qu'il expose pour la première fois dans *Matière et Mémoire* consiste à assimiler la perception à la matière ou à la faire provenir de l'univers matériel. Le but général que Bergson s'assigne à lui-même, comme il s'ensuit du sous-titre du livre (*Essai sur la relation du corps et de l'esprit*) est de résoudre le problème de la correspondance entre le corps et l'esprit ou le fameux dualisme psychophysique, en proposant une théorie qui échapperait à la fois aux impasses « idéalistes » et « réalistes » de la théorie de la matière. Il met donc en place une opération double visant, d'une part, à plonger notre perception dans les choses, à la matérialiser, pour ainsi dire (ce qu'il appelle « la perception pure »), et d'autre part, à idéaliser en quelque sorte la matière, en la présentant non pas en tant qu'ensemble d'objets ou de choses, mais comme un « ensemble d'images ».

Voici le tout début du premier chapitre de *Matière et mémoire*. Bergson y propose une description du monde qui nous entoure et dont nous faisons, par conséquent, partie : « Me voici donc en présence d'images, *au sens le plus vague* où l'on puisse prendre ce mot, images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme » (Bergson 1985, 11). Située à mi-chemin, comme dit Bergson, entre la chose et la représentation, l'image est une « certaine existence » qui n'est pas close pour nous comme une chose-en-soi kantienne, mais qui n'est pas non plus tout à fait transparente comme le serait une représentation chez Berkeley. Cette existence est donc entre les deux, c'est-à-dire qu'elle est pour nous *presque* la même chose qu'elle est en soi. Ce « presque » fait toute la différence entre la perception pure, d'un côté, et la perception habituelle ou consciente, de l'autre.

En décrivant cet univers composé d'images, Bergson le caractérise comme échange et distribution de mouvements. Les images reçoivent et envoient des ébranlements aux autres images d'une manière quasi instantanée. Elles n'existent pas par elles-mêmes ou pour elles-mêmes, mais chacune tient son existence de tout cet ensemble d'images environnantes qui ne sont là que pour la refléter et pour se faire refléter par elle. C'est donc une existence multiple ou plurielle. Chaque image en en reflétant l'autre participe au mouvement général qui agite la matière. L'image n'est rien de plus que du mouvement effectué, et c'est par ce mouvement ou cette action qu'elle se présente au monde, qu'elle devient visible. C'est pourquoi, par exemple, dans son « Premier commentaire sur Bergson » de *Cinéma 1*, Deleuze identifie l'image bergsonienne avec le mouvement : l'image est un effet de la surface, mais la matière est elle-même cette surface qui ne cesse de se déplier. C'est le mouvement lui-même en fait qui apparaît au monde sous la forme d'image. Or, l'image se transmet différemment selon le mode de la perception qui la sollicite : elle est image-mouvement pure tant qu'elle est objet de la perception pure, elle est image-représentation dans la mesure où elle se laisse découper dans la perception utilitaire. Cette différence n'est pas une différence de nature, souligne Bergson, mais une différence de degré : en choisissant les images qui nous intéressent sur le fond de « l'ensemble

d'images », nous percevons, en conséquence, *moins* – mais ce « moins » ne veut pas dire « autrement ».

Si nous pouvons participer à cet univers, c'est bien par notre corps qui lui aussi est une image. La genèse de notre expérience subjective qui nous situe dans le monde commence par notre corps. Mais contrairement aux images pures de la matière, le corps est doté de la capacité de différer les mouvements, de n'en sélectionner que ceux qui l'intéressent pour une raison précise. L'homme jouit donc de la *perception consciente*. Cette perception transforme les images telles qu'elles peuplent l'univers matériel, avec leurs actions et réactions, en *représentations*. Elle consiste à détacher les choses de leur entourage, à les distinguer les unes par rapport aux autres, bref, à les objectiver pour pouvoir agir sur elles. Les choses n'intéressent notre perception que dans la mesure où elles peuvent répondre à nos besoins naturels. La perception n'est pas une faculté de connaissance théorique et abstraite – et c'est bien là la thèse la plus originale de Bergson – elle ne se forme qu'en vue d'une action, imminente ou différée. Par conséquent, ce que nous percevons naturellement, c'est ce côté pratique des choses, grâce auquel celles-ci, comme le dit Bergson, semblent être tournées vers nous. Nous découpons, configurons le monde pour nous en fonction de ces rapports primordiaux que tout être vivant a besoin d'établir avec son milieu. La perception reflète les rapports que nous avons avec le monde et c'est à partir de ces rapports que nous dégageons les formes ou les objets : suivant la célèbre formule de Bergson, « la perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps » (Bergson 1985, 29). Autrement dit, plus on a du temps avant de prendre une décision et d'agir, plus on a la possibilité d'élargir et d'approfondir notre champ perceptif. Et inversement, en percevant de mieux en mieux, nous sommes en mesure de mieux préparer notre action. La perception se forme donc dans cette brèche, dans cet écart creusé entre deux actions¹. Notre perception naturelle n'aurait par conséquent aucun rapport véritable avec le mouvement ou le devenir des choses, mais seulement un rapport avec les états séparés de ces choses que nous identifions en tant que représentations des choses dans l'espace et que nous pouvons appeler *images arrêtées*.

Si l'on suppose que la perception habituelle ne se réalise qu'en découpant la réalité, la question qui se pose est la suivante : qu'est-ce qui rend possible ce découpage, qu'est-ce qui lui sert de support matériel ? Sur le fond de quoi opère-t-elle ses découpages ? Bref, quelle est cette réalité que la perception nous fait entrevoir, si tant est, comme insiste Bergson, qu'il n'y a pas de différence de nature entre les images existantes « en-soi » et ces mêmes images « pour-nous » dans la perception ?

Par un mouvement inverse de la pensée, nous revenons aux images-mouvements, mais, cette fois-ci, en posant la question en termes de théorie de la perception (et non plus en termes de théorie de la matière). Si nous n'avons affaire qu'à la perception consciente et chargée de souvenirs, ne pourrait-on pas imaginer une perception désintéressée, « pure » qui nous replongerait dans l'univers des images pures ? Tout cela nous ramène à la conception de la durée de Bergson qui est ce type de réalité sur lequel Bergson fonde sa théorie de la connaissance et sa philosophie en général. Pour dévoiler cette réalité originaire, on a besoin d'une perception détournée des buts utiles de la vie quotidienne. Cela nécessite un effort tout particulier de l'imagination, car c'est seulement par l'imagination qu'on peut nous défaire de notre représentation, déjà toute faite, du monde.

Il semble d'abord que l'accomplissement de la série d'opérations consécutives serait suffisant pour accéder à cette expérience. Premièrement, il faut suspendre la fonction réflexive de notre conscience qui engage la mémoire et « substituer à cette perception, toute pénétrée de notre passé, la perception qu'aurait une conscience adulte et formée, mais enfermée dans le présent, et absorbée [...] dans la tâche de se mouler sur l'objet extérieur » (Bergson 1985, 30). Seulement en séparant les qualités sensibles de « ce rythme particulier de durée qui caractérise notre conscience » (Bergson 1985, 72), nous pouvons les saisir en elles-mêmes. En nous « débarrassant » de la mémoire, nous nous transportons automatiquement dans le moment présent qui recommence sans cesse, qui est le « milieu » naturel temporel de la matière. La différence principale entre la conscience et la matière consiste en ce que celle-ci n'a pas de succession, mais qu'elle est

mens momentanea. Si l'on pouvait nous désapproprier de notre expérience individuelle, on serait en mesure d'atteindre l'expérience pure – ni « subjective », ni « objective », comme dit Bergson. L'hypothèse de la perception pure se présente donc comme une tentative de pénétrer une expérience qui n'appartient proprement encore à personne. Autrement dit, une fois affranchis de la mémoire, il faudra que « nous entrons dans l'objet même [...] que nous le percevions en lui, et non pas en nous » (Bergson 1985, 41):

Rétablissons [...] le caractère véritable de la perception ; montrons, dans la perception pure, un système d'actions naissantes qui plonge dans le réel par ses racines profondes : cette perception se distinguera radicalement du souvenir; la réalité des choses ne sera plus construite ou reconstruite, mais touchée, pénétrée, vécue (Bergson 1985, 71-2).

On peut croire que la suppression ou la suspension des autres « flux » de notre conscience, comme la mémoire ou l'affection, conduira à une réduction significative de notre « position » dans le monde, ce flux étant détaché de l'ensemble des fonctions qui forment notre durée et son épaisseur. Comme si notre conscience était prise uniquement à partir d'une seule dimension, dans la platitude ou l'étalement de sa présence. Cependant, la perception qui se dirige exclusivement vers l'extérieur et s'immerge dans les choses matérielles est capable de dilater infiniment son champ. Ce n'est pas simplement une contemplation, c'est une perception *active* qui est attachée à la réalité par « des actions naissantes ». Une perception *sensible* aussi, capable de nous faire toucher et de nous faire sentir « la réalité des choses ». D'une manière analogue au procédé de l'introspection, nous sommes invités à opérer une sorte d'« extrospection » qui nous permettrait de « toucher » la matière en elle-même. La perception pure participe donc toujours (ou du moins essaye de participer) au mouvement incessant de la matière, sans pour autant avoir de rôle précis dans cette distribution du mouvement, car étant coupée de l'avenir, elle ne prépare plus ses actions, mais agit pour ainsi dire automatiquement, inconsciemment. Portée à sa limite, cette perception doit être semblable à la perception qu'aurait instantanément

n'importe quel point matériel de tout l'ensemble de l'univers auquel il appartient.

En vrai visionnaire, Bergson dresse devant nous deux modèles distincts de l'univers, deux systèmes d'images, comme il le dit lui-même. L'univers des images-mouvements saisies par la perception pure, qui ne connaît pas encore le temps ou connaît uniquement le temps instantané de la matière. Et l'univers des images-représentations formées par la perception consciente qui, en les découpant de l'ensemble des images, les arrête – cette perception ayant connu le temps l'a finalement chassé de son champ. Dans le premier cas donc, il y a le mouvement sans le temps, dans le deuxième, il y a le temps sans mouvement – le temps mort.

Mais où est donc passé le temps ou la durée pure ? Où faut-il le chercher ? La perception pure sous-tend la perception consciente ou habituelle et la relie de façon immanente au devenir matériel ; c'est dans cette jonction, nous semble-t-il, qu'il faut chercher la durée bergsonienne. Il existe chez Bergson une troisième forme de perception qu'il ne thématise peut-être pas suffisamment, mais dont on devine la présence en filigrane dans presque tous les textes de Bergson. C'est la perception ou la vision esthétique.

La vision artistique en tant que perception (le *voir*) et action (le *représenter*) à la fois se constitue donc sur le fond de deux autres perceptions : la perception utilitaire de tous les jours, et la perception pure. Si la perception utilitaire lui fournit des mécanismes de représentation tout en lui prescrivant des limites, la perception pure, en revanche, rend possible le dépassement de ces limites et fournit en quelque sorte à la vision artistique son contenu propre. Cette vision qui est tout d'abord une tentative de retour à la perception pure, à la pure mobilité, trace en fait le passage entre les deux, ce qui signifie pour nous la naissance des choses au monde. En se débarrassant des usages utilitaires et *spatiaux* de la perception consciente, l'art peut nous permettre d'accéder aux origines de cette perception dans le *temps*. Il libère le mouvement en réconciliant la continuité de la pure mobilité matérielle et la discontinuité de notre perception singulière. C'est la frontière entre les deux qu'il fixe. La frontière entre l'espace et le temps.

Référons-nous à un passage du IV^{ème} chapitre de *Matière et mémoire* qui nous montre comment, par un exercice continu de l'esprit, nous pouvons nous-mêmes changer de mode de la perception, passer d'une perception à une autre. Nous commençons bien entendu par la perception « habituelle » que Bergson propose aussitôt de « relier » pour aboutir à la perception pure

Reliez les uns aux autres, en un mot, les *objets discontinus* de votre expérience journalière ; résolvez ensuite *la continuité immobile* de leurs qualités en *ébranlements sur place* ; attachez-vous à ces mouvements en vous dégageant de l'espace divisible qui les sous-tend pour n'en plus considérer que la *mobilité*, cet acte indivisé que votre conscience saisit dans les mouvements que vous exécutez vous-mêmes : vous obtiendrez de la matière une *vision* fatigante peut-être pour votre *imagination*, mais pure, et débarrassée de ce que les exigences de la vie vous y font ajouter dans la perception extérieure (Bergson 1985, 234).

Ainsi, on voit que le fait premier de l'expérience, ce sont « les objets discontinus » que nous fournit justement la perception naturelle. Mais puisque notre perception naturelle lie ces objets entre eux par un mouvement abstrait, elle les perçoit dans « la continuité immobile ». Ce n'est qu'une illusion de la continuité. Pour accéder à la continuité réelle, il faut discerner derrière les qualités sensibles des objets les éléments minimes qui les constituent, les « résoudre en ébranlements sur place ». Ce qui frappe dans cette citation, c'est justement la façon et l'ordre selon lesquelles cette double opération sera menée : relier d'abord et résoudre ensuite. On ne peut pas résoudre sans relier en première place : même si cette première reconstitution est a priori fausse, au sens où elle n'atteint que la « continuité immobile » !

Rétablissez maintenant ma conscience, et, avec elle, les exigences de la vie : de très loin en très loin, et en franchissant chaque fois d'énormes périodes de *l'histoire intérieure des choses*, des vues quasi instantanées vont être prises, vues cette fois *pittoresques*, dont *les couleurs plus tranchées* condensent une infinité de répétitions et de changements élémentaires. C'est ainsi que les milles positions successives d'un coureur se contractent en une seule attitude symbolique, *que notre œil*

perçoit, que l'art reproduit, et qui devient, pour tout le monde, l'image d'un homme qui court (Bergson 1985, 234).

Si maintenant, après avoir accompli avec succès l'exercice que nous propose Bergson, nous revenons vers notre conscience gouvernée par « les exigences de la vie », notre monde des objets ne va plus nous apparaître de la même façon. Car ce procédé méthodique que propose Bergson est une véritable *expérience*. Après avoir vécu cette expérience, on ne peut plus faire *comme si* cette expérience n'a jamais eu lieu: lorsque l'on retourne à la perception normale, on se rend compte qu'elle ne découpe pas les choses au gré du hasard, elle le fait à travers « l'histoire intérieure des choses », ou plus précisément, au lieu de découper, elle *enjambe* ! La perception devient consciente du mécanisme qui la gouverne, du rythme spécifique qui la limite et qui la contraint d'accomplir des contractions et des condensations. Ainsi, nous n'avons pas seulement accompli l'expérience d'une perception pure : en revenant à notre monde perceptif habituel, nous la complétons par la dimension historique et temporelle fournie par notre mémoire. Maintenant, notre perception se rend compte du changement que ces prises de vue produisent au sein d'un tout. Les couleurs, la forme, les contours sensibles ne sont plus les mêmes après avoir été soumis à l'analyse. Les couleurs sont « plus tranchées » et denses, puisqu'elles contiennent en elles toute l'intensité de condensation qui permet la constitution de cette couleur. Chaque qualité sensible est une multiplicité de perceptions et de sensations qui la remplissent. Le mouvement le plus infime est déjà gonflé du millier de mouvements élémentaires qui se cachent en son sein. C'est bien la mise en continuité de deux formes de perception grâce à l'analyse génétique de la perception qu'entreprend Bergson qui fait apparaître une véritable image temporelle.

« L'image d'un homme qui court » dont parle Bergson ne peut pas donc être juste une position quelconque qu'enregistrerait l'appareil photographique, ce serait l'image qui concentre en elle toute la profondeur et toute l'intensité du mouvement, comme ramassée, recueillie en elle de façon instantanée. Cette « attitude symbolique » « que notre œil perçoit, que l'art reproduit », dont Bergson parle à la fin de la citation précédente, nous

introduit donc directement dans la problématique de l'art et de la constitution de la vision esthétique.

Pour développer cette citation dans la direction qui nous intéresse, passons maintenant à *l'Évolution créatrice* et voyons comment se crée une représentation artistique :

« Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, *une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop* : c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon ...

le galop d'un cheval (se ramasse) en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période » (Bergson 1994, 331-2).

Ce passage semble prolonger le thème général de la citation précédente : il s'agit toujours d'un mouvement schématique mais cette fois-ci reproduit par l'art. Par contre, si auparavant Bergson parlait de *l'image*, ici on le voit introduire la notion de *forme*. Et visiblement, ce n'est plus la forme de la perception quotidienne. En effet, cette forme est décrite en termes curieusement proches du mouvement de l'ébranlement sur place dont Bergson parle plus haut. Ce n'est pas une forme close, repliée sur soi que l'art représente. Au contraire, c'est une forme *rayonnante*, une forme qui émane de son énergie, qui s'épanouit en dehors.

Notre hypothèse sera alors la suivante : on suppose que *l'image* de la course qui est formée ou informée par l'art devient une forme capable de mettre en valeur *l'essence* même du mouvement – son caractère « duratif ». En l'occurrence, nous pourrions montrer que l'art reste effectivement pour Bergson la pratique privilégiée qui fournit les moyens heuristiques inégalés en ce qui concerne la connaissance de la nature de la durée. La forme donc, si elle est véridique, n'est pas figée dans une posture fixe, elle « rayonne »². La course du cheval dure, elle est réelle, parce qu'elle comprend en soi, en les superposant entre eux, tous les moments temporellement différents du galop. La forme qu'on visualise, ce n'est plus une forme spatiale que nous obtenons dans la perception habituelle, mais elle est temporelle, elle est composée de fragments de continuité dans lesquels s'éparpille tout mouvement. La forme donne l'impression du

mouvement dans l'espace, du galop, tout en étant retenue entre les étaux de la spatialité (ce joug de tous les arts plastiques), car paradoxalement, ce qu'elle nous donne à voir, ce n'est pas ce mouvement concret de translation dans l'espace, mais la mobilité véritable qui n'a rien à voir avec l'espace. C'est grâce à son manque du mouvement « réel » dans l'espace qu'elle atteste de l'existence du mouvement dans le temps :

« Qu'est-ce que le « mobile » auquel notre œil attache le mouvement, comme à un véhicule ? Simplement une tâche colorée, dont nous savons bien qu'elle se réduit, en elle-même, à une série d'oscillations extrêmement rapides. *Ce prétendu mouvement* d'une chose n'est en réalité qu'un *mouvement de mouvements* ». (Bergson 2003, 165. Nous soulignons)

Le rayonnement de la forme c'est son existence en tant qu'image de la perception pure, en tant que « mouvement du mouvement ». Mais la forme contracte l'espace virtuellement parcouru par le cheval dans un instant unique du temps. L'espace n'a plus la même valeur que dans la perception concrète, où on a besoin de l'espace pour pouvoir suivre le mouvement, pour le situer par rapport à nous, là où il n'est pour nous qu'un repère. Mais en vérité ce n'est pas l'espace qui soutend le mouvement, c'est la figuration intérieure propre au mouvement lui-même. La forme qui vibre, palpète, scintille, contracte en soi un nombre infini de formes possibles. Donc, ce n'est pas vraiment une *seule* forme dans le sens de la perception habituelle : c'est un ensemble de formes soudées qui entrent dans un rapport d'interpénétration. Ce processus, on peut le dénommer *figuration* (*Gestaltung* : formation de la forme, comme dit Klee). La forme prise dans la figuration perd sa supériorité vis-à-vis du mouvement, le pouvoir de l'image spatiale étant rejeté au profit d'un changement temporel.

D'ailleurs, on peut pointer à partir de là une insuffisance du terme « forme » à l'égard de la représentation esthétique. C'est le terme lui-même qui prête à confusions. Voici ce que Bergson écrit dans *l'Évolution créatrice* :

« La vie est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une *forme*, et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'heureuse inertie de notre perception, nous di-

sons que le corps a *changé de forme*. Mais, en réalité le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt *il n'y a pas de forme*, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de la forme: *la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition* » (Bergson 1994, 301-2).

Dans la figuration, il n'y a pas de frontières définies entre les formes ; chaque forme sert d'élément complémentaire à une autre forme. Par conséquent, ce n'est pas seulement la forme actuelle, présente, qui est complémentaire, mais aussi chaque forme possible, idéale, subsistant virtuellement. Nous voyons maintenant pourquoi l'art n'imité jamais rien : malgré l'illusion de référence que l'art classique et réaliste semble nous suggérer, il ne renvoie à rien d'existant, au-delà de ce monde qu'il cherche lui-même à représenter. Ce qui l'intéresse, comme dit Merleau-Ponty, c'est « de dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels la chose se fait cette chose particulière sous nos yeux » (Merleau-Ponty, 1985, 28). C'est une véritable métaphysique de la vision que l'art proclame.

Nous avons ainsi parcouru les trois modes de la perception ou ses trois formes distinctes qu'on peut repérer chez Bergson. Chacune représente un niveau particulier de notre « communication » avec le monde matériel, et chacune présuppose une effectuation d'un certain acte : celui de découpage dans le cas de la perception utile, celui de « relier/résoudre » comme dans cet effort de l'imagination qu'il faut engager pour accéder à la perception pure, et celui de concentration en une forme ou figuration qui est propre à l'acte artistique. En guise de conclusion, essayons de dresser une représentation graphique distinguant les trois niveaux de la perception que nous avons étudiés:

1.

Ligne en pointillé, morcelée qui désigne notre perception habituelle et pragmatique. Les pointillés étant les « images arrêtées » qu'on découpe dans le continu du devenir³.

2.

Ligne continue ou une multitude de lignes superposées qui correspondent aux ébranlements sur place que présente la continuité de la matière accessible dans la perception pure en tant qu' « image-mouvement ».

3.



Ligne courbe qui articule une image-figuration temporelle dans la perception esthétique.

Certes, ces niveaux représentés par différents types de lignes, ne sont que des abstractions du mouvement continu de la perception qui peut passer d'un niveau à l'autre sans oublier le niveau précédent. Évidemment, ces trois niveaux sont liés ensemble et constituent la profondeur de notre vision. Essayons de préciser les rapports entre ces niveaux. Le premier (1) et le troisième (3) niveau sont des positions extrêmes entre lesquels se déplace notre perception habituelle : autant la première est nécessaire pour ce rôle actif que nous jouons dans le monde, autant l'autre est désintéressée et exprime une attitude de pure contemplation. Mais tous les deux s'appuient sur le noyau central qui les lie ensemble et qui est la réalité même ou la durée⁴.

Si le morcellement ou le découpage de la réalité est une fonction générale de notre faculté de perception dont l'exercice est inimaginable sans le fond de la réalité matérielle qui la soutient, de manière analogue, la vision esthétique nécessite un effort de l'imagination qui doit être focalisé ou orienté vers l'essence même du mouvement, son essence métaphysique. Cette essence trouve son expression immédiate dans l'image quasi-physique d'ébranlement ou d'oscillation qui renvoie à l'explication scientifique de la nature invisible du mouvement (la théorie des ondes, etc.). L'image de l'ébranlement serait donc une des images possibles, « une vision » qui serait censée nous diriger vers la mobilité en tant que telle ou la durée. Si la perception utile est une façon de faire abstraction de la réalité pour

mieux s'en servir, la perception artistique revient vers la réalité pour découvrir ses « chiffres secrets » (Merleau-Ponty). La perception esthétique semble donc avoir partie liée avec la perception habituelle, au moins en ce qu'elle est réduite à utiliser la même technique, celle de découpage et de synthèse qui lui permettent de discerner des formes visibles, « dignes » d'être représentées. En ce sens, on peut dire que le troisième niveau comprend en soi les deux premiers, car c'est une vision qui se forme à partir des éléments antérieurement analysés⁵. C'est elle qui fournit la vraie synthèse, consciente, des matériaux sur lesquels elle opère : ses morcellements sont des condensations. Pour emprunter encore une fois le vocabulaire deleuzien, c'est la *coupe mobile* sur la durée. La forme qui apparaît dans la perception esthétique ne serait plus cette forme découpée et superficielle, une « croûte extérieure », comme aime dire Bergson, mais une forme organisée, structurée, vivante qui ressemble davantage finalement au concept de forme entendu par la *Gestalt-théorie*.

L'image de la courbe que nous proposons pour caractériser la vision artistique n'est pas seulement une synthèse des deux autres figures ou une sorte de relève par rapport à celles-ci, une simple fusion de la ligne morcelée, parcourue par un mobile et de la ligne continue de la perception pure formée des ébranlements sur place. Elle marque précisément cet instant de décalage, de *clinamen* qui fait sortir la perception artistique comme une perception humaine de la continuité des choses, comme si elle rendait perceptible, visible l'expansion de cette forme dans le temps, son devenir figuration. C'est par une courbe, dans une sorte de courbure, que l'image-figuration est accentuée. La courbe est une figure dynamique par excellence, elle se déploie dans l'espace, mais tout en gardant sa continuité intrinsèque, elle ne peut pas être défragmentée, elle marque ainsi une véritable naissance de la figuration. L'art semble prendre les mêmes choses ou objets qui nous sont familiers dans notre expérience quotidienne pour essayer de les lier entre elles, pour les attacher à leur entourage vivant par une ligne continue qui désigne l'acte de création en tant que tel. C'est pourquoi nous avons choisi de représenter cette forme-Gestaltung par le biais d'une ligne courbe : graphiquement, ce processus de liaison ne se manifesterait pas comme la comblée

des lacunes ou des vides entre les morceaux détachés, mais comme le rétablissement d'un mouvement unique qui fait fondre les choses dans la mobilité de la vie à laquelle elles participent et qui les dépasse. La courbe signifie ce rythme, cette pulsation qui va et vient entre les choses et les mouvements qui les animent.

La courbe ou la *ligne flexueuse* sont d'ailleurs des images que Bergson emploie volontiers lui-même. En parlant de l'art de la danse en tant qu'art à part qui fait apparaître le gracieux – catégorie esthétique primordiale à ses yeux – Bergson la caractérise en termes de lignes ou de courbes. La danse est une pratique esthétique de notre corps capable entièrement de créer du mouvement dans la pureté des ses lignes, dans sa continuité où chaque moment en appelle un autre (bien que le même mouvement soit présent dans d'autres arts, dans la déclamation de la poésie et surtout dans la musique). Les arts non-temporels, tels que la peinture, peuvent eux-aussi produire de la continuité. Bergson en parle dans sa note sur Ravaisson:

« Il y a dans le *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, une page que M. Ravaisson aimait à citer. C'est celle où il est dit que l'être vivant se caractérise par la *ligne onduleuse ou serpentine*, que chaque être a sa manière propre de serpenter, et que l'objet de l'art est de rendre ce serpentement individuel. « Le secret de l'art de dessiner est de découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue...une certaine ligne *flexueuse* qui est comme son *axe générateur* ». Cette ligne peut d'ailleurs n'être *aucune des lignes visibles* de la figure. Elle n'est plus ici que là, mais elle donne la clef de tout. Elle est moins perçue par l'œil que pensée par l'esprit » (Bergson 2003, 165).

La ligne onduleuse ou flexueuse est une image qui correspond le mieux à la vision artistique en réunissant en soi les deux moments de la perception dont cette vision se constitue : la durée des choses (que nous découvrons grâce à une intuition spécifique de la nature ondulatoire de la matière) et la durée de la conscience perceptive qui ne peut s'empêcher de contracter la durée des choses selon son rythme à elle. L'artiste est celui qui saisit la mobilité intérieure des choses mais parvient aussitôt à l'individualiser, la singulariser en une figuration particulière. La vision artistique tout en étant immergée dans les choses

mêmes, présente cette configuration particulière – la forme rayonnante qui ne reflète pas seulement l'apparition des choses, mais prétend à saisir leur constitution intime, leur forme propre qui est au fondement de leur émergence pour nous.

Nous avons ainsi pu assister à un déploiement singulier de toute une série d'acceptions que prend, à la mesure que l'argumentation bergsonienne se déroule, le concept d'image. Dans *Matière et Mémoire*, ce concept se développe dans le champ ouvert par le problème de la perception. En commençant par le concept d'image-mouvement, nous sommes passée ensuite à l'étude de la perception « habituelle » qui nous livre des images-représentations, qui correspondent à ces choses matérielles distinctes auxquelles nous avons affaire dans notre vie de tous les jours. Nous avons enfin terminé avec l'analyse de la perception artistique qui nécessite un ordre de concepts à part, car l'image qu'elle vise, n'est plus une image spatiale ou une image-mouvement de la matière, mais une image *temporelle*, celle qui se développe dans la durée pure. À côté des concepts complémentaires de « forme », de « mouvement » ou de « mobilité », nous avons ainsi dégagé les concepts qu'on peut appeler larvaires ou discrets comme « oscillation », « ébranlement sur place » ou « forme rayonnante » – tels concepts ne sont déjà plus de simples métaphores, mais ne sont pas encore des concepts tout faits avec un sens défini et inébranlable. La pensée de Bergson s'exprime donc toujours en cherchant des nouvelles façons à se représenter. Ses concepts n'existent pas séparément les uns des autres, mais forment une chaîne solide de métaphores et de concepts complémentaires qui se relaient les uns les autres au cours du développement du raisonnement bergsonien *dans le temps*. C'est pourquoi, nous tâcherons en vain de donner une définition concrète au terme d'image, tant est vrai qu'elle ne se détermine qu'à travers tout un champ discursif qui en fait varier le sens.

NOTES

¹ Bergson explique plus loin dans le texte ce qui remplit cet écart et participe ainsi à la préparation de l'action. Il s'agit bien de la mémoire, sous ses deux formes, motrice et celle de remémoration, et de l'affectivité ou de la sensibilité de notre corps exposé aux chocs et aux impacts physiques.

² Cette image de rayonnement sera reprise plus tard par Merleau-Ponty : « la peinture s'est donnée un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement [...] La toile immobile pourrait suggérer un changement de lieu comme la trace de l'étoile filante sur ma rétine me suggère une transition, un mouvoir qu'elle ne contient pas » (Merleau-Ponty 1985, 77).

³ Cf., par exemple, chez Bergson: « [...] les corps bruts sont taillés dans l'étoffe de la nature par une perception dont les ciseaux suivent, en quelque sorte, le pointillé des lignes sur lesquelles l'action passerait » (Bergson 1994, 12).

⁴ Si on était obligé de donner une représentation graphique de cette réalité, c'est justement pour la situer par rapport à deux façons de voir qui lui correspondent. On a choisi la figure géométrique la plus « neutre » qui est la ligne. Ce qui nous importe ici, c'est juste le caractère de continuité que cette ligne est capable d'exprimer.

⁵ Nous pouvons voir que cette méthode pratiquée par Bergson ressemble beaucoup à la méthode mathématique de la différenciation et de l'intégration. En effet, c'est une analogie que Bergson utilise lui-même pour expliquer son approche. Dans le premier passage, il opère presque une analyse infinitésimale, en partant des quantités immobiles de notre perception vers la qualité à l'état naissant (cf. *Introduction à la métaphysique*). Ensuite il procède à l'intégration qui rétablit la qualité mouvante et continue.

REFERENCES

Bergson, Henri. 1985. *Matière et Mémoire*. Paris : PUF.

Bergson, Henri. 2003. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF.

Bergson Henri. 1994. *L'Évolution Créatrice*. Paris : PUF.

Bergson Henri. 1994. *L'Évolution Créatrice*. Paris : PUF.

Merleau-Ponty, Maurice, 1985. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.

Ioulia Podoroga est chercheuse associée au Centre de la philosophie moderne et des sciences sociales (Université de Moscou) et au Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine (ENS, Paris).
Interets de recherche : anthropologie philosophique, philosophie française du XX^e siècle, philosophie et littérature russe, philosophie de l'art.

Address:

Ioulia Podoroga

Russian Academy of Sciences Institute of Philosophy

Volkhonka 14, 119991 Moscow, Russia

Email: iouliapod@hotmail.com