

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA PROSE À LA POÉSIE ; LE CINÉMA COMME PENSÉE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
GENEVIÈVE DULUDE-DE CELLES

OCTOBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à mes complices de maîtrise, Zayne, Patricia, Émilie et Gabrielle.

Merci à Hubert, Anne-Marie, Yves et Odette pour leurs relectures et leur soutien.

Merci enfin à ma directrice Viva pour la compréhension, l'appui et la confiance.

## AVANT PROPOS

Je me suis posé la question de la « pensée au cinéma » à travers mon expérience de cinéaste, lors de la conception d'un court métrage sur la thématique du suicide (*Chers amis*). J'ai abordé ce sujet avec beaucoup d'intuition et très peu d'assises théoriques, étant surtout habitée par le désir de comprendre, de l'intérieur, ce que des proches à moi avaient vécu. Afin de mieux cerner mon sujet et le point de vue que je développerais par la suite, j'ai d'abord consulté divers documents qui allaient, grosso modo, du témoignage (des victimes, de l'entourage, des proches) aux commentaires de scientifiques (psychologue, sociologue, etc.), dressant un panorama de points de vue, une marche à suivre classique dans l'élaboration d'un projet documentaire. Cette méthode de recherche trahissait une certaine volonté d'objectivité, comme si cette parole multiple, tantôt émotive, tantôt froide et clinique, m'offrait l'occasion d'avoir un point de vue détaché et raisonnable sur ce sujet, jonglant avec des masses d'informations sans trop les approfondir. Si j'en apprenais davantage sur la question, cette documentation me plaçait toujours dans une même position : celle de l'incompréhension, puis du jugement. En relevant de l'altérité, d'une altérité « malade » aux dires des spécialistes, ces propos me confinaient au détachement : cela ne me concernait pas. Ainsi, il m'est apparu clair que mon intention serait justement de contourner cet éloignement, en essayant de m'écarter des faits, en brouillant cette distinction nette entre chacun des intervenants, entre l'énonciation au « je » et la synthèse de positions bien définies. J'ai donc voulu, avant toute chose, parler d'un état, d'une sensibilité commune qui permettrait l'identification pour qu'enfin puisse se construire, à travers des images et des sons décontextualisés, un point de rencontre et de reconnaissance.

Afin d'approfondir cette idée, je me suis concentrée sur le témoignage de ceux qui avaient fait tentative, dressant un portrait d'une « figure emblématique » le jour de son suicide. J'ai délaissé le récit de l'événement abordé d'un point de vue extérieur (correspondant aux propos de différents intervenants et au recensement des circonstances et antécédents) pour privilégier le témoignage appartenant à un vécu sensible, intériorisé. Je me suis intéressée aux rêves, fantasmes, réminiscences et souvenirs qui accompagnaient chaque action, chaque vision lors d'un moment de détresse. Plutôt que de subordonner les différents points de vue à la logique de l'histoire (passage du spécialiste qui témoigne, au suicidaire, aux proches, de façon à articuler le récit de l'acte dans un rapport causal), les témoignages m'ont amenée à subordonner l'histoire au point de vue de ce regard particulier, point de vue unique appliquant à la temporalité du film le rythme propre du mouvement de sa pensée.

*Chers amis* s'est ainsi construit à partir d'un enchevêtrement de plans suivant une mécanique de la pensée, une segmentation de l'espace-temps propre au déroulement d'images mentales immédiates et non réfléchies, passant du souvenir, au percept, au fantasme, à la réminiscence, dépendamment du type d'associations effectuées par l'esprit. Un geste banal est dès lors associé à un souvenir d'enfance, l'image obsédante d'un sous-bois à une masse grise obsédante, le fantasme d'un corps nu au bruit d'un tambour étouffant. Ces objets, ayant comme unique lien la pensée qui les relie et l'état qui la sous-tend, laissent au spectateur une impression, préférant l'évocation aux données exactes. Des liens de sens intuitifs régissent alors l'articulation des images qui autrement opèrerait selon une logique plus narrative et rationnelle. En faisant confiance à notre propre segmentation du temps et de l'espace, il s'agit surtout de rendre compte d'une certaine forme de cinéma préalable à l'appareillage technique : le cinéma que l'on se fait dans sa tête en organisant les images et les sons.

Cette utilisation du langage cinématographique se déployant en fonction d'une logique de la pensée plutôt qu'en fonction d'une logique narrative m'a sensibilisée à la question du point de vue. J'entends par point de vue le choix des angles avec lesquels on raconte une histoire, mais aussi la perspective générale préconisée, celle qui nous fait, par exemple, aborder un sujet à partir d'un point de vue unique plutôt qu'une synthèse de différents points de vue. Autrement dit, plus qu'une question de découpage technique, où les valeurs de plans sont utilisées en fonction de leurs expressivités, où le montage s'organise en fonction de la narrativité, le point de vue sous-entend également une façon d'entrevoir le monde, où la causalité et l'omniscience (issue de la tradition du récit) s'opposent à l'association libre et la subjectivité (issue d'une expérience humaine). Le choix de la subjectivité m'est apparu naturel en fonction du sujet abordé dans mon court métrage. Je retrouve également dans le cinéma cette même approche pour témoigner des états de folie. Je pense notamment à *Black Swan* de Darren Aronofsky : lorsque la danseuse étoile se prépare dans sa loge, que les images et les sons nous livrent la réalité telle qu'elle la perçoit, son délire psychotique nous est présenté comme normal (nous distinguons mal ce qui est, ou pas, hallucination). Or, j'entrevois, au-delà de l'outil expressif, une volonté de brouiller les pistes sur ce qui est « normal », réaliste ou pas, l'idée que notre perception de la réalité est bien personnelle, qu'elle soit altérée par un état psychotique ou pas... Mais ne l'est-elle pas toujours? Et n'y a-t-il pas, en fin de compte, meilleur reflet de notre expérience humaine et de la réalité que ce point de vue intérieur, que cet enchevêtrement d'images et de sons qui se succèdent déjà dans notre esprit sans qu'on ne puisse les rationaliser?

Ainsi s'est posée à moi la question de la pensée au cinéma, de la pensée comme logique qui s'opposerait à celle de la narrativité. Mon projet documentaire s'est donc

converti en essai (même si pour moi le projet reste en quelque sorte documentaire<sup>1</sup>), n'ayant comme attache à la réalité que les idées ou images transmises par les témoignages. D'abord pratiques, mes réflexions m'ont menée naturellement vers un terrain d'investigation théorique : qu'est-ce que la pensée au cinéma? En quel terme en parle-t-on et sous quel angle, quelle approche? De quelle façon la pensée opère-t-elle dans un langage cinématographique qui se situe en dehors du dictat de la narrativité? Je cherche aujourd'hui à approfondir cette question au sein des études cinématographiques, de façon à nommer autrement l'outil expressif qu'use la cinéaste pour ouvrir sur des questions philosophiques soulevées par la dichotomie subjectivité/objectivité. Sans avoir de liens directs, pour le moment, avec l'élaboration ou la réalisation d'une œuvre cinématographique, cette réflexion me mènera néanmoins vers une application pratique de l'articulation de la matière signalétique de l'image en mouvement, se répercutant ici par l'analyse des œuvres que je ferai à l'intérieur du mémoire.

---

<sup>1</sup> Je reprends ainsi la formule de Bresson: «Ton imagination visera moins les événements que les sentiments, tout en voulant ces derniers aussi *documentaires* que possible.» (*Notes sur le cinématographe*, p. 27) Nous reviendrons sur cette notion –celle des limites entre documentaire et fiction- un peu plus tard (notamment à travers notre choix de corpus d'œuvres).

## TABLE DES MATIÈRES

|  |      |
|--|------|
| REMERCIEMENTS .....  | ii   |
| AVANT-PROPOS .....   | iii  |
| RÉSUMÉ.....  | viii |
| INTRODUCTION .....   | 1    |
| Introduction.....  | 1    |
| L'œil et la caméra.....  | 5    |
| La pensée et l'articulation des images et des sons au cinéma.. ..            | 7    |
| <br>   |      |
| CHAPITRE I   |      |
| CADRE THÉORIQUE .....  | 11   |
| 1.1 L'association cerveau-pensée-cinéma : un horizon théorique .....         | 11   |
| 1.1.1 Association.....   | 11   |
| 1.1.2 Dissociation.....  | 25   |
| 1.2 Approche deleuzienne de la pensée au cinéma.....                         | 30   |
| 1.2.1 Une image de la pensée entre image-temps et image-mouvement.....       | 32   |
| 1.3 Conclusion:.....   | 42   |
| <br>   |      |
| CHAPITRE II  |      |
| MÉTHODOLOGIE .....   | 49   |
| 2.1. Outils d'analyse : la logique de la pensée; une langue de poésie? ..... | 49   |
| 2.1.1 Introduction.....  | 49   |
| 2.1.2 Le plan.....   | 50   |
| 2.1.3 Le montage.....  | 53   |
| <br>   |      |
| CHAPITRE III   |      |
| ANALYSE.....   | 60   |
| 3.1 Choix de corpus; Federico Fellini entre réalité et représentation.....   | 60   |
| 3.2 Analyse.....   | 73   |
| 3.2.1 Structure (entre image-temps et image-mouvement).....                  | 73   |
| 3.2.2 Analyse de séquence.....   | 79   |
| 8 1/2 : Scène 3.....   | 79   |
| <i>Guilietta degli spiriti</i> : Scène d'ouverture.....                      | 89   |
| <br>   |      |
| CONCLUSION.....  | 94   |
| <br>   |      |
| BIBLIOGRAPHIE.....   | 102  |



## RÉSUMÉ

En s'appuyant sur une illusion d'optique obtenue grâce à la persistance rétinienne et à l'effet phi, les différents dispositifs techniques de l'image en mouvement créent l'impression d'une vue de la « réalité » proche de la **perception** humaine. Bien que certains courants cinématographiques aient cherché à détourner cette illusion en s'éloignant d'une représentation réaliste, une tendance majeure dans les avancées technologiques depuis l'invention du cinématographe (d'une captation à 16 images/seconde à celle des 24 images/seconde – et maintenant à 48 –, du noir et blanc à la couleur, du cinéma muet au cinéma parlant) affirme cette prédisposition à reproduire de façon mimétique la perception humaine au sein d'un cinéma « figuratif » dominant. En isolant des « segments » de la réalité, l'image en mouvement laisse donc la trace de ce qui a pu être vu, perçu, mais aussi, et surtout, de la pensée qui intellectualise et encadre cette perception. En ce sens, le cinéma ne donne pas seulement l'illusion de « percevoir » : celui-ci offre, par les limites de son cadre et de sa position dans l'espace, un **point de vue**; une intentionnalité qui s'apparente, selon nous, à la « **pensée** ».

La logique soutenant l'enchevêtrement des images et des sons est souvent considérée en fonction de deux points de vue : soit le point de vue omniscient et sa logique narrative (cinéma classique), soit le point de vue de l'auteur et sa logique auctoriale (cinéma moderne et tradition critique initiée par les *Cahiers du cinéma*). Or nous proposons ici de les considérer sous une tout autre logique, soit celle de la pensée. Ainsi, nous observerons de quelle manière celle-ci s'inscrit dans une matière signalétique en dehors d'une logique narrative et auctoriale. Nous nous inspirerons des travaux de Deleuze (de ses ouvrages *Image-mouvement* et *Image-temps*) pour mener à bien notre recherche. Ainsi, si la pensée qui sous-tend la perception opère d'abord par associations, affects, impressions, « par figures, métonymies, synecdoques, métaphores, inversions, attractions... » (Deleuze, *Image-temps*); si « l'instrument linguistique sur lequel se fonde le cinéma est donc de type irrationnel » (Pasolini, *Le cinéma de poésie*) ne serait-il pas plus opportun de considérer la langue de cinéma « d'emblée métaphorique » comme « fondamentalement une *langue de poésie* » tel que le suggèrent Pasolini et Deleuze? C'est ce que nous verrons à travers l'analyse des œuvres de Fellini.

**Mots clef** : cinéma, poésie, pensée, intentionnalité, Fellini, Deleuze.

## INTRODUCTION

*Lorsqu'on décrit l'oeil, on le compare souvent à un appareil photo, mais les aspects les plus intéressants de la perception sont justement ceux qui diffèrent radicalement de ceux de la caméra.*

Richard-L. GREGORY  
psychophysiologiste britannique

« La question du réalisme est aussi vieille que l'art, c'est-à-dire aussi vieille que le monde <sup>1</sup> ». Cette entrée en matière de Serge Fauchereau nous met en garde contre une définition exhaustive d'un concept aussi complexe que polyvalent. Ceci fait écho à la démarche d'André Bazin qui, dans son ouvrage *Qu'est ce que le cinéma*, retrace les origines de la représentation réaliste aux confins même du processus de momification égyptienne. En effet, l'auteur affirmera que « Si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur psychologie, elle est essentiellement celle de leur ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme. <sup>2</sup> »

Notre conception de la réalité révèle, au fil des siècles, les limites de notre connaissance, de nos croyances et de nos perceptions : elle se plie aux différents

---

<sup>1</sup> Serge Fauchereau. *Les querelles du réalisme*. (Paris : Éditions du Cercle d'art, 1987), p.9

<sup>2</sup> André Bazin. «Ontologie de l'image photographique» dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.10

courants idéologiques. Ainsi, l'artiste s'est tantôt évertué à représenter un ordre divin ayant préséance sur le nôtre, s'exprimant par figures symboliques et emblématiques. Avec la modernité, nous sommes passés d'une vision mystique à un attachement grandissant pour la « réalité » telle qu'elle s'offrait à notre œil, à notre regard de plus en plus conscient de sa mécanique de perception. Nous appuyant de plus en plus sur les enseignements de la science, nous nous sommes tranquillement tournés vers elle pour déterminer ce qui relevait de la réalité ou non. Ainsi, les toiles romantiques avec ses scènes imaginaires ont fait place à la description de ce qui était visible : des paysages de la vie quotidienne et la valorisation du commun des mortels, en privilégiant par mimétisme « la beauté humaine plutôt que la beauté divine<sup>3</sup> ». L'utilisation d'appareils d'optique comme la chambre noire (caméra obscura) ou le perspectographe ont bien servi les artistes en ce sens : ceux-ci pouvaient reproduire avec une grande acuité des scènes de la vie quotidienne dans ses moments les plus banals sans qu'ils n'aient à réinterpréter les scènes évoquées.

C'est dans ce contexte technique et idéologique qu'est apparue la photographie, c'est-à-dire, selon Bazin, « l'événement le plus important de l'histoire des arts plastiques.<sup>4</sup>» En effet, la création de l'image photographique s'inscrit en continuité avec le développement d'outils technologiques visant un rapprochement mimétique avec la « réalité » telle que perçue par l'humain. Ainsi, l'auteur précise que « la photographie, en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance. Car la peinture se forçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du

---

<sup>3</sup> Élisabeth Lièvre-Crosson. *Du réalisme au symbolisme*. (Toulouse : Éditions Milan, 2000), p.20

<sup>4</sup> André Bazin. «Ontologie de l'image photographique» *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.16

réalisme..<sup>5</sup> » Plus encore que la peinture, le principe photographique s'appuie sur une mécanique de la vision humaine pour rendre ce mimétisme : la lumière frappe la pellicule sensible en passant à travers un objectif de la même manière qu'elle frappe notre rétine à travers la pupille de notre œil. En substituant les traits du crayon à un procédé mécanique, cette nouvelle technologie minimise toute déformation humaine en jouant sur notre impression d'« être là », nous rapprochant ainsi de ce que Bazin qualifiera d'objectivité essentielle. En effet, « L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif ». [...] Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la seule photographie nous jouissons de son absence.<sup>6</sup> »

Le cinématographe Lumière est venu, d'une certaine manière, parachever le réalisme de l'image photographique. En s'appuyant sur une illusion d'optique obtenue grâce à la persistance rétinienne et la rétention d'images, les différents dispositifs techniques de l'image en mouvement ont, plus encore, su créer l'impression d'une vue de la « réalité » conforme à la **perception** humaine. Une idée reçue veut que, lors de la célèbre projection de *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (1895), l'ombre de la locomotive ait déclenché dans l'assistance une grande peur. Le public croyait peut-être avoir affaire à un train réel... En voyant la locomotive foncer droit vers lui, le spectateur crédule aurait donc oublié l'objet de représentation pour se substituer au regard de la caméra en s'identifiant à la réalité de l'écran. Bien que cet événement relève plus du mythe que de la réalité, il n'en reste pas moins que cette histoire, associée à la découverte des prouesses de l'illusion cinématographique, témoigne

---

<sup>5</sup> André Bazin. «Ontologie de l'image photographique» *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.12

<sup>6</sup> *Ibid*, p.13

d'un phénomène particulier qui s'avère essentiel à la définition de l'expérience de l'image en mouvement, ce qu'explique en d'autres termes Iouri Lotman s'appuyant notamment sur la notion d' « identification <sup>7</sup> » développée par Christian Metz :

Tout art, d'une manière ou d'une autre, s'adresse au sentiment de la réalité du public, et le cinéma encore plus que tous. [...] le sentiment de « réalité » dont il est question est tout autre : quel que soit l'événement merveilleux qui se produit à l'écran, le spectateur en devient le témoin et comme le participant. C'est pourquoi, tout en comprenant par la conscience le caractère irréel de ce qui se passe devant lui, il le perçoit émotionnellement comme un événement réel. <sup>8</sup>

Bien que certains courants cinématographiques aient cherché à détourner cet effet en s'éloignant d'une représentation réaliste (dans un cinéma non-narratif et expérimental, notamment), une tendance majeure dans les avancées technologiques depuis l'invention du cinématographe affirme cette prédisposition à créer l'illusion de « réalité ». En effet, que ce soit par le passage d'une captation de 16 images/seconde à celle des 24 images/seconde, du noir et blanc à la couleur, du cinéma muet au cinéma parlant, on a parfait l'acuité de cette « reproduction » au sein d'un cinéma « figuratif » dominant pour qu'elle corresponde à la perception humaine. Il semble donc que notre forte substitution à la réalité de l'écran s'avère, un siècle plus tard, toujours aussi efficace qu'importante. L'art de la reproduction mimétique a trouvé son point culminant avec le cinéma alors devenu art d'illusion, atteignant ainsi, selon Bazin, un « réalisme intégral » :

---

<sup>7</sup> Pour Metz, l'« identification » prend plusieurs formes. Le spectateur s'identifie d'abord au regard de la caméra pour ensuite s'identifier aux différents personnages à l'écran.

<sup>8</sup> Iouri Lotman. *Sémiotique et esthétique du cinéma*. (Paris :Éditions sociales, 1977), p. 23

Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIX<sup>e</sup> siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une récréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste, ni l'irréversibilité du temps.<sup>9</sup>

Toutefois, ce mimétisme tant recherché (ou obtenu) est-il tout à fait juste et conforme à notre perception humaine?

### **L'œil et la caméra**

Avec son système d'objectifs et d'impression sur une surface sensible, la caméra se présente comme l'équivalent mécanique de notre œil. S'il convient de dresser ce parallèle, la capacité à voir ne suffit pas à décrire le phénomène complexe de perception ; encore faut-il le définir au-delà de cette faculté de « donner à voir ». En effet, de la même manière que l'impression sur pellicule, sur bande magnétique ou sur capteur numérique n'est pas suffisante pour faire voir l'image (encore faut-il qu'on actionne la caméra, que l'on traite les données numériques ou développe la pellicule, que l'on projette l'image), l'inscription de la lumière sur notre rétine ne constitue que la prémisses rendant possible la vision. Autrement dit, si l'œil nous permet de voir encore faut-il que notre conscience focalise et segmente l'horizon en ciblant des objets précis dans un mouvement dynamique. La vision comporte également des instants où l'esprit substitue ce qui est perçu « à l'extérieure » par une image mentale extraite de toute réalité immédiate. Ainsi devons-nous traiter des

---

<sup>9</sup> André Bazin. «Le mythe du cinéma total» *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.23

processus mentaux menant à la segmentation de l'espace afin de dresser un parallèle complet entre l'expérience perceptive et son équivalent mécanique. Nous nous intéresserons donc à la pensée qui organise et sous-tend ce regard; davantage à la psychologie du regard qu'à l'effet de trompe-l'œil mécanique de l'image<sup>10</sup>.

Nous avons déjà établi un parallèle entre l'œil et l'objectif, puis entre la rétine et la surface sensible (binaire ou photographique). À quoi correspond, maintenant, la segmentation de l'horizon perceptible exercée par notre intentionnalité? Partons du principe suivant: le cadrage opère dans l'image comme marque d'intentionnalité correspondant, dans la vision humaine, à ce qui nous fait isoler un objet pour le sortir de son « horizon ». De la même manière, la durée du plan témoigne d'une décision, aussi subite soit-elle, d'orienter notre regard ailleurs. Bien que ces « traces » d'intentionnalité figurent dans les délimitations du plan (de son espace et de sa durée), l'identification du spectateur au monde qui lui est présenté l'amène à oublier ces marques d'énonciations, les considérant dès lors comme naturelles. Loin d'être naturelle, cette segmentation de l'espace-temps est menée en amont par les artisans du film, qui à tour de rôle vont marquer la matière filmique en faisant des choix (par le cadrage, la durée du plan et le montage) organisant la « réalité » de la même manière que le cerveau humain agit par son intentionnalité sur la segmentation de ce qui est perçu. Ces choix, rarement aléatoires, suivent une certaine logique. Si cette logique opère selon le défilement d'une pensée dans un processus de perception (ma pensée organise mon regard), il convient de se demander sur quoi repose cette logique, ce sens donné à l'articulation de la matière signalétique au cinéma.

---

<sup>10</sup> Nous pouvons à cet effet dresser un parallèle avec Bazin lorsqu'il opère une distinction, à propos du réalisme, entre l'effet trompe l'œil (pseudo réaliste) et son aspect psychologique: «La querelle du réalisme dans l'art procède de ce malentendu, de la confusion entre l'esthétique et le psychologique, entre le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes.<sup>10</sup> » (*Qu'est-ce que le cinéma?*, p.12)

## La pensée et l'articulation des images et des sons au cinéma

L'articulation des images et des sons au cinéma peut opérer selon une multitude de logiques dépendamment des œuvres et de leurs contextes de productions. Le cinéma dit classique, par exemple, s'est développé en fonction d'une *logique narrative*. L'organisation de l'espace-temps s'appuie sur certains codes régis par une « grammaire cinématographique<sup>11</sup> ». En proposant un modèle d'articulation des différentes échelles de plans et d'enchaînement au montage, l'emploi de cette « grammaire » et de la logique qu'elle suppose permet de mettre de l'avant l'histoire racontée de façon à maximiser son intelligibilité et l'effet dramatique recherché. Ainsi « le découpage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait<sup>12</sup> » afin de créer un rapport causal entre les différents points de vue. En ce sens, tous les points de vue possibles sont dès lors mis à la disposition du récit, campant ainsi un regard omniscient et désincarné.

Une autre approche est celle de la logique *auctoriale*<sup>13</sup>. Par opposition au cinéma de divertissement, certains considéreront le cinéma comme une forme d'art. Dans cette perspective, les œuvres cinématographiques proposent un point de vue unique et singulier, teinté par la sensibilité propre d'un auteur. Ainsi – surtout après la lecture

---

<sup>11</sup> Outil pédagogique ou pratique, cette grammaire tire son origine des recherches de DW Griffith. Voir à cet effet : Jean Mitry. « Griffith et les débuts du langage cinématographique », dans Jean Mottet (sous la direction de), *D.W.Griffith Colloque international* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1984)

<sup>12</sup> André Bazin. «L'évolution du langage cinématographique» *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.80

<sup>13</sup> Voir à cet effet : Steven Bernas. *L'auteur au cinéma* (Paris : Édition L'Harmattan, 2002)



offerte par les *Cahiers du cinéma* aux années cinquante et ce qui passa à l'histoire comme la « politique des auteurs » –, l'auteur de cinéma s'est associé à la figure du metteur en scène, chapeautant les différentes instances intervenant sur la matière filmique. La logique pragmatique et narrative du cinéma classique et narratif fait place à un point de vue incarné cherchant à rendre compte de sa présence et de sa sensibilité. C'est dans cette perspective, bien souvent, qu'on aborde le cinéma d'auteur, en justifiant la logique de l'articulation des images et des sons en fonction du ton ou de l'esprit bien particulier de tels ou tels cinéastes<sup>14</sup>.

Afin de dresser un parallèle clair entre l'expérience humaine et son association au cinéma, nous devons nous situer quant à la logique dont nous voulons rendre compte. À cet effet, les exemples cités plus haut se présentent comme des références dans le milieu de l'analyse et des théories du cinéma (par l'opposition cinéma classique et cinéma d'auteur). Par contre, ne nous intéresseront ici ni une logique narrative, ni une logique *auctoriale*. L'une d'entre elles présente une construction issue de la tradition du récit tandis que l'autre s'inscrit dans une logique discursive dont son principal trait est la posture de l'auteur. Nous proposons plutôt de nous détacher de ces logiques en faisant un pas en arrière. En gardant en perspective ce qui, depuis le début du cinématographe Lumière, a fait sa spécificité, nous nous appuierons sur la logique de la pensée pour traduire notre expérience de la réalité, d'une réalité partagée entre les fragmentations de ce qui est perçu et nos images mentales « imaginaires ». C'est en nous collant à l'expérience perceptive humaine que nous souhaitons aborder l'articulation des images et des sons de cinéma de façon mimétique avec notre propre mouvement de la pensée. Nous nous intéresserons donc au phénomène humain de la pensée pour y déceler la logique pouvant être reproduite par l'articulation de l'image en mouvement. Nous reprenons ainsi la position –ce qui pour lui se présente comme

---

<sup>14</sup> Nous développerons davantage cette approche dans notre chapitre consacré à la présentation de notre corpus d'œuvre (chapitre 4).

une « thèse fondamentale »- de Jacques Aumont dans son ouvrage *À quoi pensent les films* à savoir, d'abord, que l'image pense. Ainsi, « Nous sommes dressés à accepter que des films racontent des histoires, mais analyser des films n'a de sens que si, dans les images visuelles mouvantes (et les images sonores, forcément temporelles) qu'ils comportent, il se dit quelque chose de plus, ou quelque chose d'autre, qu'un récit.<sup>15</sup> »

Pour approfondir cette question dans le cadre d'études cinématographiques, nous nous intéresserons aux propositions de Gilles Deleuze sur la pensée au cinéma. Deleuze ne se réclame ni d'une logique auctoriale, ni tout à fait d'une logique narrative. S'il traite de narrativité (dans un cinéma classique relevant de l'image-mouvement), c'est surtout pour l'opposer à une tout autre logique, celle qui s'ancre dans un point de vue unique (dans un cinéma moderne par l'image-temps). En ce sens, Deleuze correspond à notre présupposé, en offrant un système codifié des images que nous transposerons par la suite à l'analyse. Dans le chapitre deux, nous tenterons de dresser un bref horizon théorique des différentes associations faites entre pensée (cerveau) et cinéma avant d'approfondir les propositions de Gilles Deleuze quant à la pensée au cinéma. Nous observerons par la suite la logique définissant l'articulation de la matière filmique dans ses ouvrages *L'image-mouvement* et *L'image-temps*. Il s'agira d'appliquer cette logique à l'articulation des images et des sons au cinéma, ce qui sera l'objet de notre troisième chapitre. Nous nous intéresserons d'abord au type de logique employé (pour nous une logique poétique plutôt qu'une logique de prose), ce que nous irons par la suite vérifier par l'analyse de séquences filmiques choisies (chapitre 4). Ainsi, l'analyse des films de Federico Fellini et plus spécifiquement de *8 1/2* et de *Giulietta degli spiriti* nous permettra d'observer le fonctionnement dans la pratique des présupposés théoriques développées au préalable, tout en marquant les caractéristiques de ce cinéma poétique

---

<sup>15</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguiet. 1996), p.148

de la pensée, qu'après Deleuze on identifie comme cinéma moderne. Cela nous donnera l'occasion de revisiter le concept de réalisme en abordant, à notre manière, la question de l'ontologie du cinéma.

## CHAPITRE I CADRE THÉORIQUE

### **1.1 L'association cerveau-pensée-cinéma : un horizon théorique**

La question de la pensée au cinéma s'avère d'emblée riche, vaste, complexe. La richesse des concepts qu'elle suppose peut nous mener vers une confusion théorique, étant traitée par différentes approches, qu'elles soient cognitives, phénoménologiques, psychologiques ou philosophiques. En effet, l'idée de décrire ce qu'est la « pensée » s'avère tout aussi dangereuse que de s'aventurer à définir ses multiples possibilités d'association à l'objet cinématographique. Elle nécessite, autrement dit, un encadrement théorique franc de façon à légitimer l'emploi d'un concept aussi laborieux. Nous tenterons d'abord de dresser un horizon théorique large des différentes associations faites entre pensée et cinéma afin de déterminer l'approche théorique convenant à notre objet d'étude. Cette recension des écrits ne se veut pas exhaustive : elle nous sert plutôt d'introduction à l'approche deleuzienne. Pour présenter les différents écrits sur la question, nous les avons regroupés en deux catégories : ceux qui tendent vers l'association de ces deux objets (la pensée et le cinéma) et ceux qui remettent en cause ce rapprochement.

#### **1.1.1 Association**

En poussant plus à l'avant le mimétisme de la vision et de la reproduction du mouvement, l'invention du cinématographe a suscité la réflexion, créant un émoi chez ses contemporains. Parmi eux, le philosophe Henri Bergson réagit fortement aux

nouveaux développements technologiques en les intégrant à son discours sur le mouvement. En effet, « il n'est guère plus prestigieux philosophe d'antan qui ait fait autant honneur au cinéma que Bergson. [Il] ne se contenta pas de faire allusion épisodiquement au Septième art, mais il l'ériga en modèle cognitif d'une forme de pensée et de relation au mouvement et au temps de laquelle, par ailleurs, toute sa philosophie tendait à se démarquer.<sup>16</sup> » En s'intéressant aux « données immédiates de la conscience », Bergson s'oppose ainsi aux courants de pensée positivistes et matérialistes, dominants à l'époque :

Telle a été l'origine du dualisme qui caractérise notre modernité, entre lois des corps et facultés de la conscience, entre âme et mécanisme, entre idées et mouvements. Ce dualisme fondateur a lui-même été progressivement ébranlé par la formidable expansion des sciences (l'évolutionnisme, l'électromagnétisme, le psychophysique...) et le renouveau des connaissances sur la vie, l'histoire de la vie, le psychisme, le cerveau, la mémoire, l'atome... C'est justement au moment où ce dualisme commençait à vaciller que le cinéma est entré en scène, à savoir au moment d'une « crise historique de la psychologie » et d'une profonde crise de la philosophie.<sup>17</sup>

Bergson rejette la mesure quantifiable du mouvement, plutôt associée à une philosophie positiviste et matérialiste, plus ancrée dans des mesures « objectives », empiriques. Pour lui, le mouvement irradie de l'objet vers les sujets, multiples, et ne peut donc être défini dans un espace-temps clos, mais plutôt par les qualités qu'il comporte aux différents stades de sa trajectoire. En partant de l'affiliation au procédé cinématographique de reconstitution du mouvement, le philosophe profite de cet exemple pour dresser les limites entre une définition du mouvement véritable et sa

---

<sup>16</sup> Dominique Château. *Philosophie et cinéma*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2010), p.25

<sup>17</sup> Pierre Montebello. *Deleuze, philosophie et cinéma*. (Paris : Éditions Librairie Philosophique J. VRIN, 2008), pp.12-13

segmentation-reconstruction par la conscience. À partir des leçons de 1900-1904 du Collège de France, dont un cours sur *l'Histoire de l'idée de temps* (1902 et 1903), Bergson s'applique dès lors à comparer « le mécanisme de la pensée conceptuelle à celui du cinématographe.<sup>18</sup> » Le philosophe reprendra d'ailleurs cette idée dans un chapitre<sup>19</sup> de son ouvrage *l'Évolution créatrice* :

Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, le mouvement en général pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi l'artifice de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique.

Autrement dit, si l'image en mouvement laisse toujours s'écouler entre ces différents photogrammes le mouvement réel qui ne peut, de toute manière, se mesurer à l'intérieur d'une perspective unique (le mouvement est irradiant, multiple), les procédés du cinématographe nous montrent de quelle façon notre esprit capte le mouvement en parcelle en supposant « son devenir », indéfini. Ainsi, l'appareil des

---

<sup>18</sup> Henri Bergson. « Mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique coup d'œil sur l'histoire des systèmes le devenir réel et le faux évolutionnisme » dans *L'évolution créatrice*, (Paris : Presse Universitaires de France, 1941), p.272

<sup>19</sup> *Ibid.* p.305

frères Lumière serait moins une machine pouvant reproduire le mouvement qu'un appareil imitant les « mécanismes de notre connaissance ». Dès lors, la position de Bergson marque son originalité : il ne s'agit pas de partir d'une définition de la perception et de la pensée pour ensuite l'appliquer au cinématographe, mais d'utiliser le cinématographe pour expliquer de façon conceptuelle notre façon d'être au monde et de percevoir le mouvement.

Dans la foulée des travaux de Bergson, d'autres intellectuels, artistes, cinéastes, se sont également intéressés de près ou de loin à cette association. Ainsi, Émile Vuillermoz, perçu comme le « père de la critique cinématographique » poursuit la pensée de Bergson tel que le témoigne l'extrait suivant, tiré d'un ouvrage répertoriant et commentant ses écrits :

Les milles petits clichés d'une bande qui se déroule sont semblables aux cellules du cerveau humain : même rapidité foudroyante de perception, même multiplicité de miroirs à facettes qui juxtaposent sans effort les horizons les plus éloignés, suppriment les distances, abolissent l'esclavage du temps et de l'espace, embrassant dans le même instant le présent, le passé et l'avenir, reflètent simultanément tous les points cardinaux, et nous transportent en un dixième de seconde d'une extrémité à l'autre de l'univers.<sup>20</sup> (7 février 1917)

Il va sans dire que Vuillermoz avait pris connaissance des travaux de Bergson. On relate en effet que Vuillermoz fit la réplique d'un article critiquant la position de Bergson<sup>21</sup>. Cela nous indique dès lors que le critique français connaissait les travaux

---

<sup>20</sup> Pascal Manuel Heu. *Le temps du cinéma Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique 1910-1930*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2003), p.112

<sup>21</sup> Paul Souday. « Bergsonisme et Cinéma » dans *Paris-Midi*, 12 octobre 1917, p.3

de son prédécesseur, bien qu'il soit impossible ici de déterminer si Vuillemoz s'est inspiré directement de la pensée de Bergson pour s'exprimer sur l'association photogrammes et cellules du cerveau humain. Nous pouvons de la même manière mentionner certaines réflexions similaires chez d'autres intellectuels de l'époque. Ainsi, dans un recueil retraçant les textes-clefs entourant la naissance et le développement du cinématographe, on associe la pensée de Bergson à une nouvelle publiée par l'écrivain De Amicis puisque tous deux « projettent l'idée cinématographique comme la métaphore de la rencontre entre les mécanismes mentaux et les fonctionnements d'une machine <sup>22</sup> ». En racontant l'histoire d'un homme perdu dans ses pensées, le texte de fiction *Cinématographe cérébral* « suggère l'intuition précoce d'une analogie entre les mécanismes du rêve, du langage intérieur et ceux de la machine cinéma. <sup>23</sup> »

La naissance du cinématographe alimente autant la réflexion de littéraires que de philosophes, voyant au-delà de la machine un instrument nous permettant de réfléchir nos mécanismes de perception, passant du rêve au défilement des images mentales. Ainsi, il n'est pas étonnant que ces idées soient plus tard reprises par des cinéastes qui nourrissent leurs réflexions des expériences vécues dans la pratique. À cet égard, J. Aumont propose deux tendances majeures dans le discours de cinéastes :

[...] ou bien on affronte carrément la relation entre le cinéma, la peinture, et leur commune histoire; ou bien on adopte plus ou moins franchement l'une des versions essentialistes qui font de l'Image un synonyme de l'Idée. Le cinéma réfère dans un cas au visible, il cherche après la peinture et avec elle des solutions représentatives; dans l'autre cas, il renvoie à l'invisible, espérant

---

<sup>22</sup> Daniel Benda et José Moure. «*Cinématographe cérébral*» dans *Le cinéma naissance d'un art 1895-1920*. (Paris : Éditions Flammarion, 2008), p.93

<sup>23</sup> *Ibid*, p.128



arriver à rendre compte, par l'image ou malgré elle, de ce qui excède toute visibilité.<sup>24</sup>

Ainsi, les cinéastes qui s'inscrivent dans cette lignée cherchent ce qu'il y a derrière l'image -« Ce qui se passe entre *chaque* image est beaucoup plus important que ce qui existe *sur* chaque image » dira plus tard Maclaren- plutôt que ce qui y est représenté. Autrement dit, et c'est ce qu'Aumont précise en citant Brakhage, ces cinéastes s'attachent à l'idée que « le cinéma n'a pas assez fait confiance à la *vision*, et beaucoup trop à la *vue*, renforçant une ancienne tendance, en Occident, de tous les arts d'images, englués dans le visible extérieur.<sup>25</sup> »

Une certaine volonté de dépasser la plasticité de l'image unit les cinéastes qui se sont intéressés, de près ou de loin, au rapprochement cinéma-pensée. Ceux-ci s'attarderont davantage au système supposé par l'articulation de la matière filmique, se répercutant dans les choix de montage, de cadrage et de mise en scène. Ainsi, bien que le cadre et le propos diffèrent selon les auteurs (qu'on parle de machine-cerveau chez Epstein, ou de monologue intérieur chez Eisenstein), nous pouvons tracer une généalogie de cinéastes s'étant intéressés à ce rapprochement, prenant par la suite forme, pour chacun d'eux, au sein de systèmes qu'ils se seront eux-mêmes érigés.

Afin de bien situer cette généalogie, nous nous rapportons d'abord au propos d'Olivier Falhe. Dans un livre au sujet de Vertov, Falhe met en contexte le travail du cinéaste en avançant l'idée que « La modernité se cherche un nouvel intermédiaire

---

<sup>24</sup> Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.56

<sup>25</sup> *Ibid*, p.54

entre la vision et la pensée.<sup>26</sup> » Bien que son commentaire se rapporte plus spécifiquement à Vertov, Falhe situe ici les auteurs qui, comme Vertov, se sont attachés à l'idée d'un rapprochement entre cinéma et pensée en supposant que l'intermédiaire entre la vision et la pensée puisse être offert par le cinématographe. En ce sens, « Dziga Vertov voulait capturer la trace de la vie, afin de la transcender à l'aide du film : de la matière à la vision.<sup>27</sup> » En effet, Vertov s'intéresse d'abord à la vision et place le ciné-œil au centre de ses films. En s'éloignant de la tradition narrative classique, il répudie « toute forme de scénario ou de jeu d'acteur<sup>28</sup> » et préfère « des sujets que l'on veut prendre sur le vif<sup>29</sup> ». Le cinéaste compare d'ailleurs la caméra à l'œil humain (d'où l'idée de ciné-œil captant la vie à l'improviste), qualifiant l'intervalle qui se trouve entre chaque image au montage de « saut (intellectuel et perceptif) ». Ainsi, pour Vertov, l'idée se retrouve dans la juxtaposition de deux plans : il s'agit d'« enrichir le contenu manifeste d'une image par la juxtaposition d'un autre plan, afin de faire jaillir de ce rapprochement calculé une idée[...]»<sup>30</sup>. L'idée est ici synonyme de pensée et la juxtaposition des plans est à l'origine de la pensée. En ce sens, le montage chez Vertov « façonne, forme, reforme l'image du réel, qui coupe dans la chair vive du cinéma ; c'est le "je pense" après le "je vois"<sup>31</sup> ». Le cinéma impressionniste de Vertov, bien qu'il n'ait pas fait de la

---

<sup>26</sup> Olivier Falhe, « L'œil pointé sur la modernité » dans *Vertov ou l'invention du réel!* sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi. (Paris : Édition L'Harmattan, 1997), p.285

<sup>27</sup> *Ibid*, p.286

<sup>28</sup> Frédérique Devaux. *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. (Liège : Édition Yellow Now, 1990), p. 20

<sup>29</sup> Frédérique Devaux. *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. (Liège : Édition Yellow Now, 1990), p.37

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>31</sup> Frédérique Devaux. *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. (Liège : Édition Yellow Now, 1990), p. 24

pensée le centre de sa recherche, ni été aussi loin dans sa réflexion théorique qu'Eisenstein, cherche dans le cadrage et le montage des mécanismes appartenant à la perception en multipliant les référents à la vision humaine... Sans toutefois s'inspirer directement des processus mentaux pour construire son film. En effet, le montage est un acte de pensée qui appartient d'abord au cinéaste et à sa monteuse qui, par le biais du film, créeront des idées-pensées.

Eisenstein critiquera la position de Vertov et s'en détachera à bien des égards, mais construit une dialectique inspirée, tout comme son homologue, d'une forme de pensée primitive en faisant notamment référence au monologue intérieur (nous y reviendrons plus tard). Or là où Vertov s'appuie surtout sur la vision-perception, Eisenstein s'inspirera davantage des processus mentaux, de la pensée primitive avant le langage. La notion de pensée « primitive » est d'ailleurs reprise par d'autres cinéastes, qui évitent ainsi toute forme d'intellectualisation, de rationalisation. Bresson écrira à cet effet : « Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout.<sup>32</sup> » Bresson « s'intéresse à la pensée fraîche, ce qui est de l'ordre de l'instantanéité, une image automate, plus vraie que celle que notre pauvre pensée avec sa "petite logique" est arrivée à construire.<sup>33</sup> » Bresson souhaite ainsi « Attraper des instants. Spontanéité, fraîcheur.<sup>34</sup> » tout comme Vertov et Eisenstein, dans une volonté de se distancier d'une tradition théâtrale et littéraire. Or bien que Bresson parle parfois de montage, celui-ci s'attarde surtout au travail fait lors du tournage, ce qui s'y présente à sa vue, l'effort pour retrouver dans le jeu de

---

<sup>32</sup> Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. (Paris : Édition Gallimard, 1975), p.137

<sup>33</sup> Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.60

<sup>34</sup> Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. (Paris : Édition Gallimard, 1975), p. 36

l'acteur -ou le non jeu- la spontanéité de la non-fiction. On note ainsi un rapprochement entre ces auteurs qui souhaitent, grâce au cinématographe, être au plus près de la perception humaine en éliminant les intermédiaires, ce que Bresson formulera de cette manière : « J'ai rêvé que mon film se faisait au fur et à mesure sous le regard, comme une toile de peintre éternellement fraîche.<sup>35</sup> » Chère à Bresson, cette idée de « fraîcheur », dont on peut tracer un parallèle chez Vertov (l'œil qui prend sur le vif) et chez Eisenstein (la pensée primitive), trouve également son écho chez Tarkovski :

[...] l'image doit être fraîche, neuve, non usée (pas un cliché). Cette fraîcheur est liée à son caractère artistique, si l'art est fait d'intuition, de spontanéité, de créativité. Car l'image artistique « est unique, indivisible, et apparaît sur un plan différent, non intellectuel<sup>36</sup> ». Elle résulte d'une perception poétique, immédiate, qui ne vise ni à analyser ni à comprendre intellectuellement, mais à rencontrer et découvrir. Le cinéma, s'il est un art d'image, devient, à l'instar de la musique, un art direct, sans besoin d'un langage intermédiaire.<sup>37</sup>

Ainsi Tarkovski reprend les thèmes des cinéastes mentionnés plus haut en associant la fraîcheur de l'image à l'« intuition », ce qui est « non intellectuel » et qui tient d'une perception immédiate. En citant Gogol, le cinéaste affirme que « l'image a pour vocation d'exprimer la vie elle-même, et non des concepts ou des réflexions sur la vie. Elle ne désigne pas la vie, ni le symbolisme, mais l'incarne, exprime son unicité.<sup>38</sup> » Le cinéaste affirme non seulement que « l'art ne se conçoit pas

---

<sup>35</sup> Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. (Paris : Édition Gallimard, 1975), p. 125

<sup>36</sup> L'auteur cite Andreï Tarkovski. *Le temps scellé*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1989), p.41

<sup>37</sup> Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.53

<sup>38</sup> Andreï Tarkovski. *Le temps scellé*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1989), p.106

rationnellement<sup>39</sup> » mais tente de façon plus globale de « soulever le voile que la raison a jeté sur l'existence<sup>40</sup> » en recherchant ce qui, comme dans la vie, tient de l'unicité de « chaque instant de notre existence<sup>41</sup> ». En effet : « Tarkovski mène une lutte. Combat contre cet homme qui prétendait rationnellement tout pouvoir connaître, tout pouvoir maîtriser. Illusion. Un seul credo : fuir le concept, se faire le chantre d'une rationalité rédemptrice.<sup>42</sup> » Tarkovski serait plutôt en « quête de l'ineffable et de l'indicible » en nous proposant « une échappée au-delà du logos.<sup>43</sup> »

De la même manière que Bresson, Eisenstein et Vertov, « Tarkovski rejette la logique linéaire du récit classique.<sup>44</sup> » En effet, « La dramaturgie traditionnelle ni selon lui la dimension poétique de la vie. La logique du développement linéaire serait telle la réduction du réel à un théorème de géométrie.<sup>45</sup> » Or bien que les idées de ces cinéastes puissent paraître similaires à celles de Tarkovski, celui-ci se démarque par son concept de « transcendance ». Ainsi, par exemple, « [...] Tarkovski reproche aux films d'Eisenstein de fonctionner comme un monde clos au sens univoque, privant ainsi le spectateur de sa liberté d'interprétation.<sup>46</sup> ». Alors qu'Eisenstein conçoit le

<sup>39</sup> Andreï Tarkovski. *Le temps scellé*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1989), p.41

<sup>40</sup> Luca Governatori. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, (Paris : Édition L'Harmattan, 2002), p.13

<sup>41</sup> Andreï Tarkovski. *Le temps scellé*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1989), p.99

<sup>42</sup> Luca Governatori. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, (Paris : Édition L'Harmattan, 2002), p.15

<sup>43</sup> *Ibid*, p.18

<sup>44</sup> *Ibid*, p.30

<sup>45</sup> *Ibid*, p.30

<sup>46</sup> *Ibid*, p.21

cinéma comme une « construction volontaire<sup>47</sup> », Tarkovski l'envisage comme une « pure contemplation ». En effet, selon Tarkovski, « L'image cinématographique que nous percevons est quadridimensionnelle<sup>48</sup> » (reprenant ainsi la formulation d'Abel Gance : « une idée est une image à quatre dimensions, c'est-à-dire une image transformée avec sa projection dans le temps.<sup>49</sup> »). Celle-ci « “mène à l'absolu”, parce qu'elle est une forme de pensée autonome, absolument différente du verbal. »<sup>50</sup> En exergue de son chapitre intitulé « De l'image au cinéma » Tarkovski précise d'ailleurs ce renvoi à la pensée et à l'esprit à travers une citation de Thomas Mann : « tout phénomène qui relève de l'esprit, c'est-à-dire tout phénomène qui a une signification, est « significatif » par cela justement qu'il dépasse ses limites, [...] tout un monde de sentiments et de pensées qui ont trouvé en lui une incarnation plus ou moins parfaite, ce qui donne précisément le degré de sa signification.<sup>51</sup> » L'auteur ajoutera plus loin : « quand la pensée s'exprime à travers une image artistique, c'est qu'il a trouvé la forme unique qui traduit au plus près le monde de l'auteur et sa quête d'idéal<sup>52</sup> ». Autrement dit, cette quête d'absolu passe par un phénomène de l'esprit non rationnel, celui de l'auteur qui témoigne justement de ce qui est éprouvé dans l'instant (en opposition au discours rationnel) se traduisant par la suite à travers une image de cinéma quadridimensionnelle. Ainsi, « l'œuvre cinématographique d'Andreï Tarkovski est l'incarnation, le support d'une pensée. [...] Tarkovski, en

---

<sup>47</sup> Luca Governatori. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, (Paris : Édition L'Harmattan, 2002), p.19

<sup>48</sup> Andreï Tarkovski. *Le temps scellé*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma,1989), p. 101

<sup>49</sup> Abel Gance, *Prisme*. (Paris : Éditions Gallimard, 1930), p.179

<sup>50</sup> Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.52

<sup>51</sup> Andreï Tarkovski. *Le temps scellé*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma,1989), p.99

<sup>52</sup> *Ibid*, p.99

grand auteur de cinéma pense avec des images. [...] Pensée, redisons-le, dont l'originalité tient en ce qu'elle se déploie cinématographiquement.<sup>53</sup>»

Bien que Tarkovski puisse se ranger du côté des auteurs de cinéma qui s'intéresse à l'indicible dans l'image en l'attribuant à un processus mental, celui-ci n'évoque que de façon détournée cette association en parlant d'« esprit ». Or, certains auteurs se réclameront plus concrètement du mécanisme de la pensée. C'est le cas ici d'Epstein qui voit dans la « machine intelligente » une « sorte de cerveau mécanique partiel, qui reçoit des excitations visuelles et auditives, qu'il coordonne à sa manière dans l'espace et le temps, et qu'il exprime, élaborées et combinées, sous une forme souvent étonnante, d'où commence à se dégager une philosophie riche, elle aussi en surprises<sup>54</sup> ». Or, si Tarkovski s'intéresse à l'esprit pour construire ses images et ses films, Epstein lui s'inspire, à la manière de Bergson, de la machine intelligente pour repenser notre rapport au temps et à l'espace. Ainsi : « Pour **Epstein** le cinéma n'est rien de moins qu'une machine philosophique, capable de nous faire comprendre à neuf les grandes catégories de l'univers : le temps (la durée et la "flèche du temps"), le mouvement, la causalité.<sup>55</sup> » Pour Epstein, le cinéma est une « machine de pensée, qui a ses lois propres, différentes de notre pensée<sup>56</sup> »; « un penseur, qui a donné du temps une nouvelle définition, inimaginable avant lui.<sup>57</sup> » Le cinéma, selon lui, nous révèle que tout n'est qu'une perspective, de temps et d'espace : « Ils ne se

<sup>53</sup> Luca Governatori. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, (Paris : Édition L'Harmattan, 2002), p.10-11

<sup>54</sup> Jean Epstein. *L'intelligence d'une machine* (Paris : Éditions Jacques Melot, 1946), p.263

<sup>55</sup> Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.59

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 29

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 31

composent, l'un et l'autre, que de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement ou simultanément. C'est pourquoi il peut y avoir trente-six temps différents et vingt sortes d'espaces, selon les positions infiniment diverses des objets et de leurs observateurs.<sup>58</sup>» Epstein va même jusqu'à proposer un « autre mode de pensée, fondé sur la perception filmique<sup>59</sup> ». Ainsi, le cinéaste français compare le cinéma au rêve, puisque tous deux ont pour « commune opposition au mode habituel de la pensée, en particulier, la réversibilité, la plasticité du temps, de l'espace, de la causalité.<sup>60</sup> »

De façon semblable, Jean-Luc Godard nourrira l'idée d'un cinéma comme nouveau mode de pensée. Ainsi, « Cette utopie, la longue entreprise des Histoire(s) du cinéma (réalisées entre 1985 et 1998) suggère qu'elle est, profondément, l'invention d'une pensée totalement originale de l'Histoire – mais d'une Histoire mentale, qui refait, récrit, réinvente et finalement remplace virtuellement l'Histoire elle-même : une utopie purement intellectuelle.<sup>61</sup> » En effet, Godard anime un « continuel questionnement [...] sur la question de la représentation de la pensée<sup>62</sup> » tel qu'il le souligne lors d'une entrevue accordée à la presse lors de la sortie de son film JLG/JLG : « J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée. Mais comme il était vu en grand et qu'il a gagné très vite beaucoup d'argent, on en a fait un

---

<sup>58</sup>Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.31 (l'auteur paraphrase Epstein)

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 29

<sup>60</sup> *Ibid*, p.59

<sup>61</sup> *Ibid*, p.114

<sup>62</sup> Juliette Cerf. *Cinéma et philosophie*. (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 2009), p.24



spectacle.<sup>63</sup> » Or le cinéma n'est ni une machine intelligente ni un instrument nous permettant de saisir ces instants frais issus de l'instantanéité d'une pensée primitive, mais surtout un instrument intellectuel permettant à l'auteur de mettre en œuvre sa pensée. La position de Godard se rapproche à cet effet de celle d'Astruc qui, en développant le concept de « caméra-stylo », poursuit dans cette direction en affirmant que le cinéma est « un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman.<sup>64</sup> » Si Astruc affirme que « l'expression de la pensée est le problème fondamental du cinéma<sup>65</sup> », celle-ci incombe également à l'« auteur » garant de cette pensée exprimée à travers le film. Or, pour ces deux cinéastes français issus tous deux de la Nouvelle Vague, on emploie le cinéma d'abord comme un instrument rationnel, sorte de véhicule pour transmettre la pensée de l'auteur-cinéaste.

Enfin, ces quelques figures issues autant du milieu critique, littéraire ou pratique nous indiquent que l'idée d'un rapprochement entre le phénomène de la pensée (de l'idée de vision à celle de l'esprit) et cinéma a surgi à différents moments, trouvant ses assises dans des contextes variés. Pourtant, comme certains se sont prononcés sur la question de façon sporadique ou encore de manière à mieux définir leur propre pratique cinématographique, ces réflexions ne présentent pas d'approches théoriques aussi complètes que le système comparatif de Bergson et doivent être surtout considérées dans le cadre de la démarche de ces différents auteurs pour être

---

<sup>63</sup> Jean-Luc Godard. « J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée », *Cahiers du cinéma*, no 490, (avril 1995) p.70

<sup>64</sup> Alexandre Astruc. « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo » dans *L'Ecran français*, n°144, (30 mars 1948) repris ici dans *Traffic*, no. 3, (été 1992), p.148

<sup>65</sup> *Ibid*, p.149

comprises à leur juste mesure. Cette généalogie nous permet toutefois de tisser des liens entre ces interventions : ces auteurs présentent en effet une volonté commune d'aller au-delà de la plasticité de l'image en cherchant à se coller à la perception humaine pour traduire le plus fidèlement possible notre expérience d'être au monde. Or si ce parallèle cinéma-pensée se décline de différentes façons, d'autres auteurs, nous le verrons, s'attarderont plutôt sur ce qui distingue ces deux phénomènes.

### 1.1.2 Dissociation

Certains penseurs et philosophes ont choisi d'adopter une position plus ambiguë sur le sujet : en s'intéressant aux rapprochements entre la perception humaine et la captation cinématographique, ils y notent certaines similitudes pour mieux en relever les écarts. C'est le cas de Merleau-Ponty. En étudiant le phénomène de la perception, le philosophe fait le rapprochement avec le cinéma non pas pour y déceler les prouesses de son mimétisme, mais pour établir le seuil de différenciation de ces deux manifestations, tel qu'il le suggère dans cet extrait :

Quand, dans un film, l'appareil se braque sur un objet et s'en rapproche pour nous le donner un gros plan, nous pouvons bien rappeler qu'il s'agit du cendrier ou de la main d'un personnage, nous ne l'identifions pas effectivement. **C'est que l'écran n'a pas d'horizon.** Au contraire, dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ne cesse pas d'être là.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, (Paris :Éditions Gallimard, 1945), p. 96

Merleau-Ponty soulève l'idée qu'au contraire de la vision, « l'écran n'a pas d'horizon ». Dans l'image en mouvement, l'horizon est d'une certaine façon segmenté, ne s'offrant dans sa totalité que par le hors champ supposé par l'image. Lorsqu'on parle de perception humaine, toutefois, il serait plutôt question d'un processus d'isolement d'objet dû à l'intentionnalité d'un regard. Le phénomène de la perception humaine, en ce sens, va bien au-delà de notre simple capacité à voir et entendre. Ainsi, Merleau-Ponty ajoute que « percevoir [...] c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible.<sup>67</sup> ». Or, le sens appliqué à cette « constellation de données », à ce vaste horizon, constitue peut-être précisément l'essence de son caractère humain, d'une interprétation inhérente de ce qui se présente à la vue. Si de prime abord on distingue la captation visuelle d'une caméra de la perception humaine, c'est précisément grâce à cette notion d'horizon et d'isolement d'objets opéré par l'esprit (suivant l'intentionnalité du regard) au sein même de cet horizon. Merleau-Ponty poursuivra d'ailleurs cette mise en parallèle dans son ouvrage *Sens et non-sens*: « L'idée est ici [au cinéma] rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties [...] quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments.<sup>68</sup> » Merleau-Ponty reprend à cet effet les présupposés qu'avant lui avait formulé Hugo Münsterberg dans son ouvrage consacré à la Psychologie du cinéma. En effet, « [...] Hugo Münsterberg nous montre encore la voie lorsqu'il affirme que "le film nous raconte une histoire humaine en maîtrisant les formes de monde extérieur, à savoir l'espace, le temps et la causalité, et en s'ajustant aux formes du monde intérieur, à savoir l'attention, la

---

<sup>67</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, (Paris :Éditions Gallimard, 1945), p. 46

<sup>68</sup> Maurice Merleau-Ponty. «Le cinéma et la nouvelle psychologie» dans *Sens et non sens*, (Paris :Éditions Gallimard, 1996), 225 p.183

mémoire, l'imagination et l'émotion »<sup>69</sup> » Münsterberg consacre un chapitre entier à la question d'attention. Ainsi l'auteur affirmera que « L'esprit produit des idées mémorielles et d'imagination qui, au cinéma, deviennent réalités. L'esprit, dans son acte d'attention, se concentre sur un détail particulier : dans le gros plan cinématographique, cet état mental intérieur se trouve objectivé. L'esprit est plein d'émotions : grâce à la caméra, la scène représentée tout entière fait écho à ces émotions.<sup>70</sup> »

Bien que Merleau-Ponty corrobore le fait que dans le cadrage et l'assemblage se trouve une matière signifiante (de la même manière que notre pensée donne du sens à l'horizon perçu en organisant sa segmentation), il n'en reste pas moins que celle-ci, selon lui, n'appartient pas au domaine de la pensée puisque « [...] c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit.<sup>71</sup> » Il précise d'ailleurs par la suite que « [...] le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons.<sup>72</sup> »

---

<sup>69</sup> Dominique Château. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2009), p.90

<sup>70</sup> Hugo Münsterberg. *Psychologie du cinématographe*. (Le Havre : De l'incidence Éditeur, 2010), p. 108

<sup>71</sup> Maurice Merleau-Ponty. «Le cinéma et la nouvelle psychologie» dans *Sens et non sens*, (Paris :Éditions Gallimard, 1996), p. 184

<sup>72</sup> *Ibid*, p.183.

Ainsi, bien que « le film ne veut rien dire que lui-même <sup>73</sup> », il n'en reste pas moins que la conclusion de son article confine le domaine de la pensée à l'expérience de spectature, ce qui est d'ailleurs la position de Münsterberg : « les principes généraux ainsi établis gouvernent l'ensemble des mécanismes mentaux à l'œuvre dans l'esprit du spectateur du cinéma. <sup>74</sup> » Le film, « perception », apparaît donc comme une fenêtre nous donnant accès à un certain monde; les objets, paroles ou comportements qu'on y présente activent la pensée du spectateur. En ce sens, la réflexion de Merleau-Ponty -comme celle de Münsterberg- offre une nouvelle approche de la question : ce que nous suggérons de considérer du domaine des théories cognitives appliquées au cinéma. En se situant du côté du spectateur, ces études se basent sur nos réactions aux stimuli de l'image en mouvement. Ainsi, le professeur en neurologie Antonio Damasio reprend ce renvoi au spectateur que proposait déjà Merleau-Ponty : « Les images de cinéma portent en elles la capacité de provoquer émotions et sentiments (au même titre que les images mentales), mais elles ne *contiennent* pas en elles ces émotions et sentiments, même si elles les dépeignent fidèlement. <sup>75</sup> » Toutefois, l'auteur précise que si l'image cinématographique ne peut contenir l'émotion, celle-ci peut s'associer à l'image mentale et plus encore à une certaine « réalité de la conscience » :

La structure traditionnelle du cinéma reflète la réalité de la conscience, et non celle du rêve. Toutefois, le cinéma ressemble bien, à différents égards, au

---

<sup>73</sup> Maurice Merleau-Ponty. «Le cinéma et la nouvelle psychologie» dans *Sens et non sens*, (Paris :Éditions Gallimard, 1996), p. 184

<sup>74</sup> Hugo Münsterberg. *Psychologie du cinématographe*. (Le Havre : De l'incidence Éditeur, 2010), p.108

<sup>75</sup> Antonio Damasio. « Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau » dans *Traffic*, no 67 (automne 2008), p.96

déroulement de processus mentaux liés à la vision et à l'audition. À tout le moins le cinéma a-t-il offert, presque tout au long de son histoire, une approximation visuelle et auditive de ce qui se passe dans notre esprit conscient lorsque nous voyons et nous entendons. [...ceci] va très loin vers la création d'une restitution plausible et immédiate de la réalité.<sup>76</sup>

Damasio va même plus loin en faisant correspondre les échelles de plans ainsi que les mouvements de caméra à la composition de nos images mentales :

Une autre chose que nous savons est que le cerveau effectue des processus de *montage* visuel et sonore sous l'influence des émotions et de l'attention, en utilisant les mouvements de nos yeux, de notre tête et de tout notre corps. Les images visuelles d'objets, de personnes et de paysages circulent dans notre esprit selon certaines séquences construites d'après nos mouvements dans l'espace. Nous décidons aussi, par hasard ou délibérément, de la *composition* de nos images mentales –agrandissement d'un visage ou d'un objet, vu à distance, vue fixe, voire panoramique ou « travelling ». Et nous déterminons sans aucun doute la *durée* de ces images. Il en va de même pour les images auditives traitées dans notre esprit.<sup>77</sup>

Bien que Damasio corrobore nos présupposés, il est loin de résumer à lui seul l'approche cognitive et les nombreux ouvrages que cette branche de la théorie cinématographique ait produits, plus connue surtout pour son « désir de s'amarrer à une base empirique, en se référant à des processus "concrets" mis en œuvre par le spectateur au lieu de processus "symboliques" mis en œuvre par le texte.<sup>78</sup> » Or, bien

---

<sup>76</sup> Antonio Damasio. « Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau » dans *Traffic*, no 67 (automne 2008), p.96

<sup>77</sup> Antonio Damasio. « Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau » dans *Traffic*, no 67 (automne 2008), p.97

<sup>78</sup> Francesco Casetti. *Les théories du cinéma depuis 1945*, (Paris : Éditions Nathan, 1999), p.276

qu'il soit pertinent de répertorier les points d'entente de penseurs pourtant associés à des approches différentes, il faut toutefois nous rappeler que notre questionnement s'intéresse moins aux processus de réception qu'à l'objet filmique en tant que tel. À travers cette association, il ne s'agit pas de chercher une parfaite équivalence entre ces deux phénomènes, mais un rapprochement dont les cinéastes et les philosophes se nourrissent pour revoir notre façon d'« être au monde », expérience qui se traduit par la suite au sein de la matière signalétique du cinéma. Nous nous détacherons donc de la position des cognitivistes et des critiques formulées par Merleau-Ponty à la suite de Münsterberg. Ainsi, nous nous situons plutôt du côté de Bergson pour circonscrire notre objet et ce que nous entendons par une certaine logique de la pensée associée au cinéma. Nous compléterons notre tour d'horizon théorique en nous arrêtant sur les théories développées par Gilles Deleuze. Non seulement Deleuze poursuit-il les travaux de Bergson en matière de mouvement, conscience et cinéma, mais intègre-t-il également les réflexions de cinéastes dont nous avons traité un peu plus haut dans deux ouvrages complets dédiés, en majeure partie, à la question de la pensée au cinéma. Ainsi, l'approche deleuzienne s'applique bien à notre problématique de départ puisqu'elle se présente comme une synthèse des différentes positions citées plus haut. Nous développerons davantage cette approche, dans la section suivante, pour approfondir notre concept de pensée au cinéma.

## **1.2 Approche deleuzienne de la pensée au cinéma**

Avec ces deux ouvrages (*Image-mouvement* et *Image-temps*), Gilles Deleuze s'est penché sur le cinéma en plus de s'intéresser à son association avec la « pensée ». Ainsi, Deleuze annonce en guise d'introduction : « Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des

musiciens, mais aussi à des penseurs.<sup>79</sup> » Après l'« Ali baba et la Politique des Auteurs », texte publié par Truffaut au sein des *Cahiers du cinéma* sacrant la figure du cinéaste « auteur » qui inspirera toute une tradition critique se répercutant au sein des études cinématographiques, Deleuze propose une nouvelle façon d'aborder l'objet cinématographique, correspondant ainsi à notre propre distanciation de la logique auctoriale. La figure de l'auteur a donc dérivé vers une tout autre stature ; l'auteur n'est plus seulement maître de son œuvre, il nous donne à voir, par son truchement, un acte de pensée. Il s'agit non seulement des travaux d'auteurs traduisant leurs façons personnelles d'aborder le cinéma, mais la réflexion de penseurs usant « des images-mouvement, et des images-temps au lieu de concepts<sup>80</sup> »

Afin de mieux saisir les rapprochements entre cerveau et cinéma chez Deleuze, nous nous devons d'abord de mettre en contexte cette grande dichotomie *image-mouvement/* et *image-temps* développée dans les ouvrages du même nom. La pensée ne pouvant s'associer à un concept simplifié (bien qu'elle fasse l'objet d'un chapitre dans l'*Image-temps*, « La pensée au cinéma »), elle doit plutôt s'expliquer à travers ce système complexe de classification des images et des signes. Dans un texte paru dans un numéro de la revue *Cinémas* consacré à Gilles Deleuze, Suzanne Hême de Lacotte retrace le concept de pensée à travers les écrits de Deleuze avant de le définir en fonction du cinéma. S'il est probant que l'image de la pensée est « non seulement récurrente, mais fondamentale dans l'œuvre de Gilles Deleuze<sup>81</sup> » et qu'ainsi il serait délicat de prétendre l'explicitier ici, les volumes *Cinéma 1* et *2* nous offrent

---

<sup>79</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Paris :Éditions de minuit, 1983), p. 7

<sup>80</sup> *Ibid*, p.7

<sup>81</sup> Suzanne Hême de Lacotte. « « L'image de la pensée » ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques », *Deleuze et le cinéma.Prolégomènes à une esthétique future?*, *Cinémas*, vol. 16, no 2-3(printemps 2006), p. 56



néanmoins une mise en contexte favorable à sa compréhension. Avec toute réserve, nous proposons de dresser les grandes lignes de son commentaire sur la pensée au cinéma en la contextualisant au sein des régimes de l'image-mouvement et de l'image-temps pour relever les points de rencontre avec notre propos et l'approche que nous développerons ici.

### 1.2.1 Une image de la pensée entre image-temps et image-mouvement

En s'associant d'abord à Bergson puis à Pierce, Deleuze s'inspire d'auteurs qui ne se revendiquent pas nécessairement du cinéma dans leurs écrits<sup>82</sup>. En passant par ces grands théoriciens, Deleuze nous propose « une taxinomie, un essai de classification des images et des signes.<sup>83</sup> » Bien que Deleuze se réfère ainsi à Pierce qui « a établi une classification générale des images et des signes, sans doute la plus complète et la plus variée<sup>84</sup> », il se base d'abord sur les théories développées par Bergson pour ensuite y intégrer un système d'images et de signes. Ce système constitue en quelque sorte un lien entre les présupposés philosophiques de Bergson sur les « données immédiates de la conscience » appliqués aux outils sémiotiques de Pierce.

Il faut d'abord noter que pour Deleuze, l'« image » ne signifie pas ce qu'on entend habituellement par ce terme : l'« image » correspond plutôt à un concept

---

<sup>82</sup> Bien que Bergson en fasse mention, comme il a été noté précédemment.

<sup>83</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Paris :Éditions de minuit, 1983), p. 7

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 7

philosophique représentant la face d'une matière mouvante<sup>85</sup>. En reprenant la définition de mouvement développée par Bergson, Deleuze se situe du côté du mouvement « réel », qualitatif et multicentrique. Celui-ci ne se définit pas à partir d'un ensemble clos quantitatif (par mesure du chemin parcouru entre un point A et un point B), mais à l'intérieur d'un tout vibrant en constante évolution, transformation; un mouvement infini. Ne se limitant plus à l'espace du trajet, l'image qui se rattache au mouvement se caractérise par ses qualités relationnelles témoignant des différents attributs d'une matière changeante. Deleuze décline ce qu'il nommera donc « image-mouvement » en trois types, selon les signes qu'il y identifie comme caractéristiques sensibles : image-perception, image-action, image-affection. Les différents types d'images (perceptive, affective, action) se caractérisent, à leur tour, en fonction de leurs relations au tout. C'est d'ailleurs dans cette perspective que Deleuze abordera les questions de montage et de cadrage. Le cadrage est ainsi associé à un ensemble clos (bloc espace-temps) que l'on confronte au tout (au possible); tandis que le montage révèle une confrontation entre deux images qui à travers leurs relations (par exemple la relation des ténèbres et de la lumière pour l'expressionnisme allemand) témoigne ainsi de la logique sous-jacente mettant en relation ces objets.

Deleuze associe l'image-mouvement au cinéma dit « classique » puisque celle-ci relève plus d'une logique causale issue d'un schéma sensori-moteur (le mouvement est perçu, interprété, puis poursuit en action). Ce type d'image ou de lien entre les images pourrait correspondre, comme nous l'avons vu un peu plus tôt, à la logique narrative articulant la matière signalétique au cinéma. Logique narrative et discursive que décriaient d'ailleurs les cinéastes (Epstein, Bresson et Tarkovski notamment) dont nous avons traité plus tôt. Dans cette perspective du tout (et donc d'une certaine façon d'un point de vue omniscient), nous pouvons faire intervenir différentes images

---

<sup>85</sup> Notons à cet effet que l'approche de Deleuze rejoint en quelque sorte les cinéastes dont nous avons parlé plus tôt dans leur désir d'aller au-delà de la plasticité de l'image.

pour retracer, par un lien de cause à effet, l'origine de l'action. La situation est perçue par un personnage qui l'interprétera et qui réagira suite à cet événement : il s'agit ici d'une logique sensori-motrice.

Il y a crise de l'image-mouvement, et plus précisément de l'image-action avec l'après-guerre. En effet, cette époque correspond à « la montée de situations auxquelles on ne peut plus réagir, de milieux avec lesquels il n'y a plus que des relations aléatoires, d'espaces quelconques vides ou déconnectés qui remplacent les étendues qualifiées.<sup>86</sup> » La perte de repères se traduit par de « pures situations optiques et sonores » dans lesquelles le personnage erre, se « balade », fait office de voyeur. Le temps était jusqu'alors subordonné au système sensori-moteur et causal du mouvement, il s'agissait d'un temps indirect. Avec le cinéma moderne, le temps - direct cette fois - devient notre centre d'intérêt<sup>87</sup>. Ainsi, le cinéma dit « moderne » se définit d'après la notion d'image-temps plutôt que celle d'image-mouvement devenue, en étant subordonnée à l'image-temps, aberrante, absurde, ce qu'on retrouve notamment dans le cinéma néo-réaliste. La perte d'un lien causal (ou du schéma sensori-moteur) au détriment d'une expérience sonore et visuelle pure nous amènera à jouer de cette matière de façon irrationnelle (par exemple les faux raccords) brouillant de surcroît nos repères spatio-temporels participant à la logique de l'image-mouvement. Ces données révéleront ainsi une puissance du trucage, du faux, nous situant en dehors d'une distinction claire entre réalité et fiction :

---

<sup>86</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Paris :Éditions de minuit, 1983), p.

<sup>87</sup> Voir à cet effet les conceptions de Tarkovski sur la question du temps, centrale dans son propos sur le cinéma.

C'est sous ces conditions de l'image-temps qu'une même transformation entraîne le cinéma de fiction et le cinéma de réalité, et brouille leurs différences : dans le même mouvement les descriptions deviennent pures, purement optiques et sonores, les narrations falsifiantes, les récits des simulations. C'est tout le cinéma qui devient un discours indirect libre opérant dans la réalité.<sup>88</sup>

Comme Deleuze l'explique plus tôt dans son ouvrage: « La rupture n'est pas entre la fiction et la réalité, mais dans le nouveau mode de récit qui les affecte toutes les deux.<sup>89</sup> » Ce nouveau mode de récit, celui de l'image-temps, découle d'une narration cristalline jouant librement des repères temporels plutôt qu'organique et donc causale. Or, « Si l'alternative réel-fictif est si complètement dépassée, c'est parce que la caméra, au lieu de tailler un présent, fictif ou réel, rattache constamment le personnage à l'avant et à l'après qui constituent une image-temps directe.<sup>90</sup> » Au lieu de prolonger la perception dans un affect qui sera par la suite exprimé par une action, le cinéma s'installe dans une expérience de voyance, ou l'enchevêtrement des images ne se veut pas moteur, mais issu d'un lien cérébral. Ce lien que nous faisons entre des images se rapporte à des époques différentes, qu'elles soient imaginaires ou réelles, qu'il s'agisse d'un réel souvenir ou d'un fantasme de l'imagination<sup>91</sup>.

Deleuze remet en doute les notions de présent, passé et futur en reconsidérant leurs limitations. En effet, le présent (image-actuelle) s'accompagne d'un double (image-

---

<sup>88</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Paris :Éditions de minuit, 1983), p. 229

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 195

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 198

<sup>91</sup> Cette logique correspond d'ailleurs à la démarche entamée avec le court métrage *Chers amis* (voir avant-propos), démarche qui m'a mené vers la question théorique traitée ici.

virtuelle) qui emmagasine des « nappes du passé » d'où l'on puise des images-souvenirs qui, par leur évocation, se réactualisent et se réintègrent dans le présent. Ainsi, le temps se représente en une image-cristal. Celle-ci reflète « l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance dans l'avenir et l'autre tombe dans le passé.<sup>92</sup> » C'est dans cette scission où se constitue le temps (entre présent-passé, présent-futur; image actuelle, image virtuelle) que l'image cristal nous donne à percevoir le temps. À cet effet, l'image-souvenir, par exemple, ne relève pas nécessairement du passé puisque celle-ci se définit par sa réactualisation dans le présent, contrairement aux nappes du passé qui équivaldraient au tout perçu et emmagasiné dans notre mémoire. Ainsi, l'actualisation du passé dans le défilement d'un temps présent nous renvoie à un même lieu, mental, où ces différentes images (passées, futures) se trouvent.

Car la mémoire n'est certes plus la faculté d'avoir des souvenirs : elle est la membrane qui, sur les modes les plus divers (continuité, mais aussi discontinuité, enveloppement, etc.), fait correspondre les nappes du passé et les couches de réalité, les unes émanant d'un dedans toujours là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongéant le présent qui n'est plus que leur rencontre.<sup>93</sup>

De la même manière qu'il nous était impossible de créer une réelle délimitation entre le réel et le fictif, nous ne pouvons pas non plus, dans le régime de l'image-temps,

---

<sup>92</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), pp. 108-109

<sup>93</sup> *Ibid*, pp. 269-270

nous fier à une distinction passé-présent-futur claire. Ainsi, « la perception et le souvenir, le réel et l'imaginaire, le physique et le mental, ou plutôt leurs images se poursuivaient sans cesse, courant l'une derrière l'autre et renvoyant l'une à l'autre autour d'un point d'indiscernabilité.<sup>94</sup> » En ce sens, le renvoi à une image passée n'aurait pas la même fonction qu'au sein d'un régime d'image-mouvement. Dans l'image-mouvement (le cinéma classique), le renvoi au passé est identifié comme tel et annoncé (d'où les effets de caméra) pour venir motiver une action présente. Le renvoi à une image du passé sert à justifier les antécédents d'une action motrice. Dans le cas d'une image-temps, comme le passé est réactualisé dans le présent, l'image passée ne se distingue pas de l'image présent. Le mélange entre passé et présent suit le déroulement d'images mentales où tel objet est naturellement associé au passé. En ce sens, « L'image filmique nous livre à la conscience uniquement l'élément matériel de la sensation, la conscience immédiate, le quale sensoriel.<sup>95</sup> » Nous nous situons dans un point de vue subjectif (de l'intérieur plus que du dehors), étant guidé d'abord par un état d'esprit organisant un enchevêtrement d'images mentales.

Chaque nappe de passé, chaque âge sollicite à la fois toutes les fonctions mentales : le souvenir, mais aussi l'oubli, le faux souvenir, l'imagination, le projet, le jugement (...) Et le sentiment c'est ce qui ne cesse de s'échanger, de circuler d'une nappe à l'autre, au fur et à mesure des transformations. Mais quand les transformations forment elles-mêmes une nappe qui traverse toutes les autres, c'est comme si le sentiment libérait la conscience ou la pensée dont il était gros : une prise de conscience d'après laquelle les ombres et les réalités vivantes d'un théâtre mental, les sentiments, les vraies figures d'un jeu « cérébral » très concret.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p.93

<sup>95</sup> Éric Costeux. *Cinéma et pensée visuelle; regard sur John Carpenter* (Paris : Éditions L'Harmattan, 2005), p.22

<sup>96</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 163

Deleuze insiste donc sur l'idée de sentiment, ou plutôt d'état d'esprit sous-tendant ce mélange de nappes du passé, réelles et virtuelles. Serge Cardinal poursuit sur cette notion, en ramenant la question du point de vue soutenant cet enchevêtrement :

Non plus l'âge adulte, *ou* l'enfance, *ou* la vieillesse pour un seul être, mais l'enfance qui enveloppe l'âge adulte *et* la vieillesse, et réciproquement, chaque âge comprenant tous les autres, chaque âge étant comme un point de vue sur tous les autres, qui sont eux-mêmes des points de vue. [...] on a découvert le plan de composition de la situation optique et sonore pure : une image de la pensée et une image de l'univers; l'être est devenu le « et » constitutif des choses; penser veut maintenant dire envelopper des différences l'une dans l'autre.<sup>97</sup>

Deleuze préfigure par l'établissement d'une dichotomie image-mouvement/ image-temps son propos sur la pensée et le cinéma: « Après l'image-mouvement et l'image-temps, l'image cerveau.<sup>98</sup> » Ainsi, comme l'auteur nous le soulignait d'emblée par l'idée d'un cinéma de penseurs, « [...] l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films [faisant ainsi référence aux mauvais films comme stricts objets de l'imaginaire], a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement.<sup>99</sup> »

---

<sup>97</sup> Serge Cardinal. *Deleuze au cinéma*, (Québec :Presses de l'Université Laval, 2010), p.185-186

<sup>98</sup> *Ibid*, p.123

<sup>99</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps*, (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 219

En reprenant les théories d'Eisenstein, Deleuze parle d'abord de trois grands moments de la pensée. Nous traiterons des deux premiers moments puisque le troisième les suppose tous deux : « le concept est en soi dans l'image, l'image est pour soi dans le concept.<sup>100</sup> » D'abord, la pensée passe du percept (ou image-choc) au concept, et donc, de l'acte de perception qui par une image-choc changera l'image mentale en concept, forçant ainsi la pensée. À ce sujet, Deleuze cite en exemple la dialectique eisensteinienne qui, par l'étude et l'application du rapport de tension, fait office du choc, ou plus précisément de ce qui se pense sous le choc : le noochoc.

Ensuite, le concept, toujours issu de ce rapport percept menant au concept, se meut en figure affective puisque c'est la pensée elle-même qui créera le choc d'où s'organisent les images, ce que Deleuze décrit ainsi, se basant toujours sur Eisenstein qui « [...] identifiait déjà le cinéma au processus de la pensée tel qu'il enveloppe nécessairement le sentiment ou la passion<sup>101</sup> » :

Le plus haut de la conscience dans l'œuvre d'art a pour corrélat le plus profond du subconscient, suivant un « double processus » ou deux moments coexistants. Dans ce second moment, on ne va plus de l'image-mouvement à la claire pensée du tout qu'elle exprime, on va d'une pensée du tout, pré-supposée, obscure, aux images agitées, brassées, qui l'expriment. Le tout n'est plus le logos qui unifie les parties, mais l'ivresse, le pathos qui les baigne et se répand en elles. C'est de ce point de vue que les images constituent une masse plastique, une matière signalétique chargée de traits d'expression, visuels, sonores, synchronisés ou non, zigzags de formes, éléments d'action, gestes et silhouettes, séquences asyntaxiques. C'est une langue ou une pensée primitive, plutôt un *monologue intérieur*, un monologue

---

<sup>100</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 210

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 273



ivre, opérant par figures, métonymies, synecdoques, métaphores, inversions, attractions...<sup>102</sup>

Ainsi, en ciblant la pensée, en l'érigeant comme notre point d'ancrage, on change la dynamique du mouvement. Le mouvement de la pensée « ivre » ne se prévaut pas nécessairement d'une logique narrative « organique », mais plutôt d'une trajectoire en « zigzag » où se succèdent les figures puisées à même une « masse plastique, une matière signalétique ». Toutefois, en réorganisant ce tout « ivre » en fonction d'une dialectique qui a pour objectif de faire naître la pensée, Eisenstein joue sur la puissance des images (leur caractère relationnel) pour les articuler. Bien que cette logique ne soit pas narrative, Deleuze range les propos d'Eisenstein dans la logique de l'image-mouvement. Ainsi, le passage de la pensée au sein du régime de l'image-temps s'avère plutôt difficile, car celle-ci doit être accompagnée d'une croyance au monde, croyance perdue à l'ère de l'après guerres par cause de désenchantement, correspondant au bris du schéma sensori-moteur. « La question n'est plus : le cinéma nous donne-t-il l'illusion du monde?, mais : comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde?<sup>103</sup> » La pensée est déconstruite et associée à l'errance, relève d'un état d'observation. Conséquemment, « Le deuxième aspect sera le renoncement aux figures, métonymie non moins que métaphore, et plus profondément la dislocation du monologue intérieur comme matière signalétique du cinéma.<sup>104</sup> » Il s'agira donc de traiter autrement les images en passant plutôt par un discours indirect libre.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 207

<sup>103</sup> *Ibid*, p.237

<sup>104</sup> *Ibid*, p.226

<sup>105</sup> Nous reviendrons sur ce concept emprunté à Pasolini dans le chapitre d'analyse.

Deleuze lie la pensée à l'idée de croyance au monde, qui devient ainsi son but ultime. Deleuze reprend donc les théories de Bergson sur les notions de temps et de mouvement pour en venir à ce constat : les images du cinéma moderne reflètent cette limite entre un tout et sa réflexion dans notre conscience, un cerveau réinterprétant ce tout, pensant ce tout en fonction de sa propre logique. Cette logique des images à tantôt pour effet une manipulation des masses visant la pensée, tantôt la fonction de redonner croyance au monde par déconstruction de cette logique causale. Dans tous les cas, Deleuze s'attache davantage au régime de l'image-temps et du cinéma moderne. En effet, Cardinal suggère que « Tout l'effort de Deleuze va donc consister à montrer que les rapports non chronologiques entre les images sont en puissance des rapports topologiques, probabilitaires, littéralement les circuits d'un cerveau irrationnel (ce qui ne signifie pas illogique) [...] <sup>106</sup> » Il préfigure ainsi un nouveau régime d'images, un « nouveau mode de récit » correspondant à la position que nous développerons ici : « Le film n'enregistre pas ainsi le processus filmique sans projeter un processus cérébral. Un cerveau qui clignote et ré-enchaîne en fait des boucles, tel est le cinéma. <sup>107</sup> »

---

<sup>106</sup> Serge Cardinal. *Deleuze au cinéma*, (Québec : Les presses de l'Université Laval, 2010), p. 124

<sup>107</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 280

### 1.3 Conclusion

Parce qu'il se situe en dehors d'une logique auctoriale et qu'il offre un tableau complet de ces deux régimes d'images (un plus narratif et logique, l'autre plus irrationnel et affectif) nous nous baserons surtout sur Deleuze pour établir un lien entre cerveau et cinéma. Le système logique de l'image développé au sein du chapitre consacré à l'image-pensée dans *l'Image-temps* correspond à ce que je tenterai d'exposer dans mon mémoire comme approche pour l'analyse. En effet, je me baserai sur cette opposition entre image-mouvement et image-temps pour mettre en contexte ce que j'entends par « pensée au cinéma ».

La correspondance que fait Deleuze entre le cinéma et le cerveau a toutefois ses limites puisque l'auteur reste très près de l'exercice philosophique et conceptuel sans approfondir son association pour en vérifier son acuité. À la suite de Deleuze, Éric Costeix consacre un ouvrage à « trouver un fondement physique aux représentations internes à l'origine de la pensée » pour ensuite le comparer aux images cinématographiques. Costeix commente les écrits de Deleuze et remet en doute l'exactitude de son association cerveau-cinéma. Bien qu'il reconnaisse certaines similarités entre les deux phénomènes (« les cognitivistes parlent de film pour évoquer nos images mentales »), Costeix critique le parallèle fait par Deleuze. En effet, selon lui : « L'image mentale perceptive ressemble à l'image cinématographique, à cause du mouvement perçu. Elles ne sont pas comparables littéralement. L'une représente l'autre, elles n'ont pas le même contenu sémantique, intentionnel. Pourtant, Deleuze les assimile l'une à l'autre de manière métaphorique sous le terme générique d'

“image-mouvement ”.<sup>108</sup> » Ainsi, Costeix s’oppose aux philosophes qui prennent l’image cinématographique comme modèle « d’un point de vue général ». L’auteur adopte plutôt une approche cognitive et phénoménologique. Il soulève ainsi la complexité du système perceptif et du cerveau, ne pouvant être l’équivalent d’un système mécanique en somme assez simple. En effet : « La caméra ne possède pas de jugement perceptuel. [...]; Elle donne à voir une vision purement rétinienne, dénuée de tout traitement post-rétinien<sup>109</sup> » [car] « la rétine n’est pas assimilable à une mosaïque de photorécepteurs.<sup>110</sup> » Costeix ajoute que « pour réellement percevoir il faut être actif dans la vision. <sup>111</sup> » L’auteur pose par le fait même sa problématique: « La pensée cinématographique provient-elle seulement du spectateur interprétant des signes visuels? Est-elle issue d’un procès interne au film, comme s’il contenait par lui-même d’émettre des figures de pensée?<sup>112</sup> » L’auteur répond à cette question en rattachant la « pensée cinématographique » à la représentation de la pensée d’un auteur ainsi qu’à la réception du spectateur. En ce sens, « les idées n’émergent pas de la matière filmique comme à partir du cerveau : le spectateur est indispensable au dispositif cinématographique pour engager, clôturer le processus triadique. La pensée s’incorpore dans le film, l’icône-mouvement s’implémente aussi dans le système nerveux.<sup>113</sup> » Costeix s’attache à l’icône pour faire un pont entre l’expérience humaine et l’image cinématographique : « Aller au fond des propositions mentales, à

---

<sup>108</sup> Éric Costeix. *Cinéma et pensée visuelle; regard sur John Carpenter* (Paris : Éditions L’Harmattan, 2005), p.20

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 123

<sup>110</sup> *Ibid*, p.116

<sup>111</sup> *Ibid*, p.116

<sup>112</sup> *Ibid*, p.19

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 26

l'icône, me semble être le meilleur moyen d'articuler le physique au sémantique, d'argumenter la causalité du mental.<sup>114</sup> » Si certains parallèles entre la machine et notre appareil perceptif s'avèrent pertinents (Costeix en dresse des similitudes à de multiples égards), le cerveau ne peut trouver son équivalent dans l'outil mécanique seul si ce n'est que dans une figure iconique conçue par un auteur et reçue par un spectateur. Ce commentaire critique sur Deleuze nous renvoie donc, une fois de plus, à l'étude de la réception du spectateur.

En campant l'approche phénoménologique et cognitive, Costeix reprend les critiques qu'avait formulées Merleau-Ponty à l'égard de Bergson, le premier étant plus près du phénomène biologique (par des renvois plus spécifiques à la mécanique de notre cerveau), le deuxième de la théorie et des concepts soulevés par ce phénomène (temps, mouvement, conscience). Costeix reprend ainsi cette critique en soulevant l'inexactitude de cette comparaison (cerveau-cinéma). Loin de discréditer Deleuze, les critiques de Costeix à son égard tendent plutôt à clarifier leurs divergences d'approches. En ce sens, Costeix n'interfère pas sur notre recherche, mais vient plutôt préciser notre cadre théorique.

Or il convient de spécifier ici nos propres divergences avec la position de Deleuze. Observons de plus près sa définition de la pensée pour préciser son commentaire et notre façon de nous en écarter. Deleuze emprunte d'abord l'idée de cinéma de la pensée en s'inspirant de la dialectique d'Eisenstein. Pour Eisenstein, « [...] le cinéma constitue un "immense monologue intérieur" qui ne cesse de s'intérioriser et de s'extérioriser : non pas un langage, mais une matière visuelle qui est l'énonçable du

---

<sup>114</sup> Éric Costeix. *Cinéma et pensée visuelle; regard sur John Carpenter* (Paris : Éditions L'Harmattan, 2005), p.24

langage<sup>115</sup> ». En faisant référence à la dialectique, Eisenstein propose une logique de l'enchevêtrement des images issues de la pensée. Toutefois, cette logique, sous forme de thèse, est inspirée par une pensée rationnelle, réflexive. Il serait difficile de la comparer au monologue intérieur (se présentant rarement sous forme de thèse, celui-ci est plutôt spontané). Or Eisenstein s'installe plutôt dans le domaine du discours et du plaidoyer jouant des rapports de force entre les images pour faire réagir. La pensée dicte non seulement une logique des images, mais des images qui elles-mêmes incitent à penser. Ainsi, en parlant de « noochoc » (notion que reprendra Deleuze), Eisenstein vise les résultats, ce qui nous amène à penser, ce qui agira sur le spectateur (Eisenstein voulait avoir un effet sur la masse). Il s'agit donc d'« un circuit qui comprend à la fois l'auteur, le film et le spectateur.<sup>116</sup> » Deleuze reprend cette idée et bifurque lui aussi, par le fait même, sur la réception, bien que cette tangente ne soit pas formulée aussi clairement chez ces deux auteurs. Deleuze poursuivra d'ailleurs cette approche lorsqu'il mettra à l'épreuve les promesses d'Eisenstein en faisant référence à l'idée d'« échec de la pensée » d'Artaud. Artaud stipule que la pensée sollicitée est un échec si celle-ci n'est pas accompagnée d'une croyance au monde rendant possible l'adhérence à la pensée. Artaud fait ainsi référence, tout comme Eisenstein, à la pensée que l'on souhaite provoquer chez le spectateur à l'aide des images-mouvement, pensée qui, si elle n'a pas l'effet escompté par manque de croyance, devient caduque. Ainsi, Deleuze nous renvoie une fois de plus à la réception en se concentrant sur la possibilité qu'a l'image cinématographique à faire penser, notion qui est celle des cognitiviste mais aussi celle, comme nous l'avons vu plus tôt, d'Eisenstein et de Godard.

---

<sup>115</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 314

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 210

Nous l'avons vu, le terme de pensée chez Deleuze peut tantôt faire référence à un acte réfléchi ou spontané, tantôt appartenir à la logique de l'enchevêtrement des images (logique rationnelle narrative de l'image mouvement, ou irrationnelle affective de l'image temps), tantôt à la pensée que l'on souhaite provoquer chez le spectateur. Lui-même le stipule : « Il y a donc beaucoup de manières dont le cinéma peut effectuer ses rapports avec la pensée.<sup>117</sup> » Comme nous l'avons mentionné un peu plus tôt, Deleuze fait intervenir des exemples pour justifier ses présupposés philosophiques, mais n'a pas le mandat de retourner à la pratique. Ainsi, l'auteur emploie le terme « pensée » dans un sens large, sens qui peut d'ailleurs agacer les théoriciens qui observent son équivalence dans un processus de perception et d'intellectualisation des images. Comme nous retournons à la pratique par l'analyse, nous nous devons, à notre tour, de préciser le sens de ce que nous entendons par « pensée » et ce que nous retiendrons des écrits de Deleuze.

Nous nous intéressons à la pensée immédiate, consciente, et aux liens associatifs qui ne « s'opèrent pas nécessairement rationnellement (sans être illogiques)<sup>118</sup> ». Contrairement à une pensée rationnelle, la pensée immédiate (ou primitive pour reprendre les mots de Deleuze) emprunte un langage « poétique » puisque celle-ci opère par liens associatifs, affects. Même si Eisenstein se situe en dehors de la narrativité, nous prenons nos distances de ces présupposés puisque l'auteur propose une rationalisation des images, utilisées en fonction de leur caractère relationnel. S'inscrivant dans un régime de l'image-mouvement, Eisenstein fait intervenir des images de différents points de vue pour servir son propos et faire réagir le spectateur. Nous chercherons plutôt, comme nous l'avons proposé un peu plus tôt, à nous plier à un point de vue unique en nous installant dans une expérience du temps sans nous

---

<sup>117</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 213

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 213

attarder à la réception. Autrement dit, nous nous intéressons à l'opposition subjectivité-objectivité sous le spectre d'une logique de la pensée que l'on oppose à une logique narrative. Ce que nous retiendrons de Deleuze est sa dichotomie image-mouvement/ image-temps dans laquelle s'inscrit plusieurs logiques des images (« Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images [...]»<sup>119</sup> »). Nous nous inspirerons de son idée de pensée au cinéma à l'intérieur de l'image-temps en excluant son effet sur le spectateur. En effet : « Si cette expérience de la pensée concerne essentiellement (non pas exclusivement toutefois) le cinéma moderne, c'est d'abord en fonction du changement qui affecte l'image : l'image a cessé d'être sensori-motrice.<sup>120</sup> »

Ainsi, nous utilisons le rapprochement pensée-cinéma plus comme une allégorie nous permettant de comparer deux régimes d'images, deux façons de les articuler. Nous ne chercherons pas à parfaire l'idée de rapprochement entre cerveau et cinéma puisque celui-ci soulève d'emblée un problème logique. Il serait hasardeux d'affirmer que le cinéma pense au même titre que l'humain. Le cinéma est une machine qui par notre apport diffuse des images dans lesquelles est inscrite une pensée à décoder. Nous reconnaissons donc que les images seules ne peuvent penser (encore faut-il qu'elles soient perçues, diffusées) sans pour autant nous réclamer d'une approche cognitiviste, plus près de la réception. Nous nous intéresserons plutôt aux traces et à la logique de l'écriture, à ce que celles-ci peuvent révéler en dehors de leur affiliation à la motivation d'un auteur ou à la réception d'un public précis. Ainsi, en analysant l'écriture de films et l'enchevêtrement de leurs images nous voulons envisager l'articulation des images différemment, au-delà du concept de narrativité. Nous souhaitons nous baser sur ces grands moments image-mouvement (logique narrative,

---

<sup>119</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 234

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.220



point de vue omniscient) et image-temps (logique de la pensée, point de vue unique) pour mener notre analyse. La deuxième partie consistera donc à trouver les bons outils pour faire le pont vers l'analyse et quitter - pour le moment du moins - la philosophie.

## CHAPITRE II MÉTHODOLOGIE

### 2.1 Outils d'analyse : la logique de la pensée; une langue de poésie?

La puissance de l'analyse est rigoureusement parallèle à ces puissances de l'image : si l'image « pense », ou contient de la pensée, où et comment la contient-elle? Comment découvrir cette pensée, comment la construire ou l'inventer? Ou bien l'image est-elle seulement un véhicule de la pensée, et à propos de quoi? À ces questions, il existe une batterie de réponses, circonstanciées et efficaces, qu'un siècle de théorie de l'histoire de l'art et de méthode analytique a mis au point.<sup>121</sup>

Comme nous l'avons vu, la notion d'« image » chez Deleuze peut d'une certaine manière correspondre à ce qu'est un plan, dans l'analyse cinématographique. Pourtant, cette association ne va pas de soi. En effet, l'« image » deleuzienne est d'abord fragment de matière avant d'être fragment de pellicule ou de surface binaire sensible. Or, comme l'avance Dominique Château, « Chez Deleuze, la pensée cinématographe est un a priori philosophique plutôt qu'un constat sémiotique <sup>122</sup> ». En effet, « L'image-mouvement ou l'image-temps (et leurs variantes) sont, d'abord, des concepts de Deleuze, des concepts d'un philosophe qui pense le cinéma. Le cinéaste, lui, ne pense pas avec ces concepts; il ne pense pas l'image-mouvement ou l'image-temps, mais, au mieux, avec des instances pratiques de ces concepts essentiellement philosophiques.<sup>123</sup> » Il convient ainsi d'interpréter le concept d'« image » deleuzienne pour le plier à notre objet d'étude (une matière signalétique faite d'images en

---

<sup>121</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguiet, 1996), p.43

<sup>122</sup> Dominique Château. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2009), p.103

<sup>123</sup> *Ibid*, p.103

mouvement et de sons). Nous nous baserons donc sur les propositions de Deleuze en ce qui a trait à la logique –ou langage– de l’image pensée pour ensuite leur donner corps à travers les propos de théoriciens du cinéma ayant eux aussi abordé la question, dans une perspective plus analytique cette fois.

### 2.1.2 Le plan

Je m’intéresserai d’abord à la segmentation de l’image en mouvement en unité de plan. Mitry affirmait en ce sens : « En formalisant ainsi un jugement, un point de vue, une vision du monde, le film devient comme l’image même de la conscience, le reflet d’une pensée livrée au regard, à l’altérité spectatorielle - à la compréhension d’autrui sans autre intermédiaire que cette formalisation même.<sup>124</sup> ». Or, cette affiliation entre l’image (plan) cinématographique et l’image mentale infère l’idée de pensée exprimée à travers cette image. En s’intéressant davantage au point de vue qu’à la plasticité de l’image, on mise sur les traces d’intentionnalité supposant la pensée plutôt que sur la dynamique interne du plan<sup>125</sup>. En effet, l’idée n’est pas de souligner le mimétisme de l’image en rapport à ce qui est perçu, mais plutôt l’intentionnalité qui segmente la réalité et donc qui donne un sens à cette nouvelle représentation. Cette approche reprend la notion d’*idea* en histoire de l’art, ce que souligne Jacques Aumont dans son ouvrage *À quoi pensent les films*:

---

<sup>124</sup> Jean Mitry. *La sémiologie en question*, (Paris : Les Éditions du Cerf, 1987), p.264

<sup>125</sup> «Le plan est donc, lorsqu’il est présent, lorsque sa forme (propre) est rémanente, lorsqu’il est sensible en tant que tel, un *signe de pensée cinématographique*. Le *cinéma du plan* est le cinéma de ceux qui *pensent en cinéma* [...]» dans Dominique Château. *Philosophie d’un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L’Harmattan, 2009), pp. 106-107

Cet idéal mimétique, qui a en effet régné sur les images, a pris sa place dans une histoire où il s'est substitué à un autre idéal, transcendant [...]. Dans cette substitution, forcément, quelque chose s'est perdu, perte à laquelle, a obvié l'insistance sur une forme elle-même substitutive de l'absolue qu'on abandonnait; d'où dans la tradition artistique occidentale, la notion d'*idea*, qui prescrivait de régler la *mimésis* non sur les sens ni les phénomènes, mais sur des idées (la belle nature, les beaux-arts, le *disegno*<sup>126</sup>, etc.)<sup>127</sup>

En reprenant, bien que différemment, la pensée de Brakhage (« le cinéma n'a pas assez fait confiance à la *vision*, et beaucoup trop à la *vue* »), Aumont souligne cette volonté de dépasser le simple mimétisme, en abordant l'image à travers l'idée qu'elle suppose (ce qui reprend d'ailleurs les propos de Deleuze et des cinéastes vus plus tôt), ce qu'elle désigne, son intentionnalité; sa psychologie plutôt que son esthétisme<sup>128</sup>. Aumont poursuit sa réflexion plus loin, en avançant que l'« idée » (ou la transcendance de l'image) se rapporte justement plus au concept d'image intérieure qu'il oppose à l'image géométrique:

Ce qu'a refoulé le miroir, c'est donc l'ancrage de l'image (d'un visage ou non) dans des mythes qui ne la réduisent pas au jeu de la perspective et des quantités optiques, qui la tirent vers le domaine des *qualia* plutôt que des *quanta*. Et par conséquent, pour déplacer radicalement la conception « mythique » et originaire de l'image, il faut substituer à ces visions du dehors des visions du dedans : substituer à l'image géométrique l'idée, diffuse et incertaine, de l'image intérieure, de l'image mentale.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> «*Disegno* est un des concepts majeurs de la théorie de l'art de la Renaissance, il signifie à la fois dessin et projet, tracé du contour et intention, l'*idée* au sens spéculatif et l'idée au sens d'*invention*. Il désigne donc une activité éminemment intellectuelle.» dans Le Petit Robert en ligne [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/DISEGNO.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/DISEGNO.HTM)

<sup>127</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguiet,1996), p.28

<sup>128</sup> Je fais ici référence à ce que nous avons déjà abordé avec Bazin.

<sup>129</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguiet,1996), pp. 31-32

Notre analyse s'inscrit également dans cette optique. Il s'agira d'établir les marques d'énonciation et d'expressions (le cadrage en mouvement) et de voir ce qui nous permet d'associer ces marques (délimitation du cadre, positionnement du point de vue dans l'espace) à une certaine trace de la « pensée », dans une perspective qualitative plutôt que quantitative. À cet égard, « [...] le rythme particulier d'une séquence, au lieu de simplement résulter du travail sur les frontières de plan, dépend étroitement de leurs interactions avec la nature elle-même particulière du plan. Dès lors que le plan est pensé comme point de vue, le montage apparaît, bien au-delà de l'image ridicule du mécano, comme le principe qui surdétermine le plan en tant qu'il *orchestre les points de vue* [...]»<sup>130</sup> Il nous apparaît en ce sens important de clarifier ce que nous entendons non seulement par image (un point de vue, une idée) pour aller au-delà de la simple opération technique (celle de la prise de vue) et souligner la richesse signalétique de ses délimitations : ce que cela suppose par son référent à la pensée. En effet, « L'origine, la garantie de son existence, est toujours ce qui s'enregistre sensoriellement (et s'apprécie à l'aune de la ressemblance optique), tandis que son utilité profonde consiste toujours à dépasser cette sensorialité, pour parvenir à l'idée d'image, racine même du langage verbal. »<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Dominique Château. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2009), p. 108

<sup>131</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguier, 1996), p.27

### 2.1.2 Le montage

Nous tenterons dès lors de déterminer, suivant cette logique de l'image mentale ou de l'image cinématographique comme figure de la pensée, ce qu'il advient du plan lorsqu'il s'insère dans une articulation élaborée de plusieurs plans associés les uns aux autres, puis de séquences d'images elles aussi associées les unes aux autres. Comme le dira Bresson, « les images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation.<sup>132</sup> » C'est d'ailleurs cette mise en relation qui intéressera Deleuze dans son étude du cinéma, se déclinant à travers ces deux régimes de l'image (l'Images-mouvement et l'Images-temps). Or si le plan est associé à l'image mentale, le montage serait dès lors attribué à la pensée qui organise cet enchevêtrement d'image, préfigurant ainsi la « racine même du langage mental<sup>133</sup> ». Ainsi, la mise en relation des images mouvement nous mène inévitablement à la question du langage, à savoir, sous quelle logique opère cette pensée que nous associons au cinéma : « [...] s'agit-il d'une pensée réfléchie suivant le modèle prestigieux qu'offre la philosophie ou d'une pensée spontanée contre ce que ce modèle implique de distance et de rationalité?<sup>134</sup> » Or nous l'avons déjà formulé un peu plus tôt, nous nous intéressons davantage à ce qui s'opère spontanément à l'esprit plutôt que ce qui est de l'ordre du discours ou d'une pensée réfléchie. Pour défendre cette position, nous nous basons sur l'idée de Château

---

<sup>132</sup> Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*, (Paris : Édition Gallimard, 1975), p.22

<sup>133</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 234

<sup>134</sup> Dominique Château. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2009), p.86

voulant que « l'image quoi qu'elle montre ou quoi qu'on en fasse, ressortit à *une relation de type directe* » et ce, « même si on peut trouver que l'immédiateté cinématographique pose problème, notamment lorsque, dans l'optique du réalisme ontologique, la restitution de la réalité exige à la fois une médiation et son effacement, la *médiation de l'immédiateté...*<sup>135</sup> » Château avance que cette relation de type direct prime sur la mise à distance nécessaire de la représentation. Ainsi, « l'idée d'un rapport privilégié du cinéma à la pensée repose sur celle d'une analogie entre le dynamisme du moteur textuel tel qu'il apparaît physiquement à la projection et le dynamisme du moteur mental; le cinéma n'est pas seulement une monstration direct de la réalité : emporté par le courant dynamique qui le traverse, il penserait en direct.<sup>136</sup> » Notons que ce présupposé de Château correspond aux propos de cinéastes, vus chapitre 2.2.1, qui à travers leurs propres associations cinéma-vision-pensée avaient également défendu, à leur manière, le caractère immédiat, frais, impulsif et non rationnel de l'image cinématographique<sup>137</sup>.

Château souligne la nature directe et non intellectuelle du « texte » cinématographique. Or, qu'en est-il de son équivalence avec la pensée ? Mitry associe cette relation de type direct au langage préverbal. L'auteur défend la position selon laquelle « l'on pense en images, avec des images avant de penser avec des mots<sup>138</sup> ». On parle donc ici d'un « langage préverbale, incommunicable et ne pouvant

---

<sup>135</sup> Dominique Château. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2009), p.98

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 105

<sup>137</sup> Le ciné-œil chez Vertov, l'idée de fraîcheur chez Bresson-Tarkovski et de vision pure chez Brakhage.

<sup>138</sup> Jean Mitry. *La sémiologie en question*. (Paris :Éditions du Cerf, 1987), p.264

intéresser que le sujet pensant- un véritable langage interne<sup>139</sup>». Or ce langage interne et préverbale concorde avec le deuxième moment de la pensée chez Deleuze où « on ne va plus de l'image-mouvement à la claire pensée du tout qu'elle exprime, on va d'une pensée du tout, présupposée, obscure, aux images agitées, brassées, qui l'expriment.<sup>140</sup> ». Autrement dit, Deleuze différencie le premier moment de pensée qui « instrumentalise » les différents points de vue adoptés de façon à créer une pensée « rationnelle », au second moment où l'on se confine à un point de vue unique organisant les images à partir de cette pensée subjective, primitive et donc directe. À propos de ce deuxième moment, Deleuze ajoute : « C'est une langue ou une pensée primitives, plutôt un *monologue intérieur*, un monologue ivre, opérant par figures, métonymies, synecdoques, métaphores, inversions, attractions.<sup>141</sup> » Ainsi, Deleuze définit une forme de langage (ou de logique) pour ces images cinématographiques « mentales » qui, comme nous l'avons souligné un peu plus tôt, s'appuie sur la figure de style en s'associant à une pensée primitive. Aumont situe ce présupposé de Deleuze dans une opération de l'esprit, ce qu'il explique d'ailleurs ici :

Dans le langage verbal, on le sait, cette opération de présentation, ce devenir-sensoriel de la pensée abstraite, correspond à ce qu'on appelle les tropes : des figures de langage sans doute, puisqu'ils se retrouvent dans les énoncés verbaux, mais aussi et avant tout des concrétions manifestes, sensibles, des tours de pensée, de « formes » abstraites de la pensée. La métaphore – qui couvre à peu près tout le domaine des tropes- est ainsi une opération essentielle de l'esprit, sans laquelle aucune idée, aucune pensée ne trouverait forme communicable. L'image-outil, dans toute cette tradition philosophique et scientifique, c'est d'abord cela : une espèce de métaphorisation, extra-linguistique mais toujours tentée ou menacée de revenir au linguistique, une

---

<sup>139</sup> Jean Mitry. *La sémiologie en question*. (Paris :Éditions du Cerf, 1987), p.264

<sup>140</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 207

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 207



façon de présenter la pensée en rendant aux sens son immatérialité. L'image non-mentale, l'image fabriquée, entre alors en relation avec le sens, avec les idées, parce qu'elle répète des métaphores qui se sont initialement produites dans la pensée même. C'est ainsi, en imitant les métaphores originelles de l'esprit, que l'image se fait véhiculé de sens.<sup>142</sup>

L'auteur reprend cette idée dans un autre ouvrage : « [...] dans la "cinécriture", il entre toujours une large part de métaphore. C'est pourquoi la relation entre langage et image mouvante a semblée plus immédiate -et peut-être été plus immédiate et plus tôt recherchée- en terrain non pas logique mais poétique.<sup>143</sup> » L'association pensée primitive/ logique de poésie ne vient pas seulement de Deleuze-Eisenstein : celle-ci est également évoquée par les cinéastes que nous avons mentionné plus tôt. Par exemple, « Les films de Tarkovski répondent parfaitement à la définition que Deleuze et Guatari donnent de l'œuvre d'art : ils sont ce « monument composé de percepts, d'affects, et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage<sup>144</sup> ». On est placé d'office au-delà du discursif, au-delà du *logos*. Tarkovski, c'est l'affect contre le concept, la métaphore contre le symbole, la sensation contre la signification, le mystère contre le sens.<sup>145</sup> » L'auteur ajoute que, selon Tarkovski, l'image artistique « résulte d'une perception poétique, immédiate, qui ne vise ni à analyser ni à comprendre intellectuellement, mais à rencontrer et découvrir. Le cinéma, s'il est un art d'image, devient, à l'instar de la musique, un art direct, sans besoin d'un langage intermédiaire.<sup>146</sup> » Art direct ou immédiat donc, idée que reprendra d'ailleurs René

<sup>142</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguiet, 1996), p.153

<sup>143</sup> Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. (Paris : Éditions Armand Colin, 2005), p.77

<sup>144</sup> *Ibid*, p.21

<sup>145</sup> *Ibid*, p.21

<sup>146</sup> *Ibid*, p.53

Clair lorsqu'il affirmait que « la poésie naît à l'écran de l'image en soi et non de l'esprit littéraire qui l'inspire<sup>147</sup> ». De la même manière, Bresson ne faisait pas de la poésie un effet de style mais une donnée inhérente à l'image cinématographique : « Ne cours pas après ta poésie. Elle pénètre toute seule par les jointures (ellipses).<sup>148</sup> » Ainsi, l'idée de poésie, déjà formulée par ces cinéastes, présente toujours ici ce même postulat : il s'agit bien plus qu'un effet de style, mais d'une résultante du caractère spécifique de l'image cinématographique, reflétant, par son mimétisme, une expérience brute de la réalité, expérience que nous associons à une pensée primitive et préverbale. Ainsi, le passage de l'image cinématographique à l'enchevêtrement de plans implique l'idée de mise en œuvre d'une logique poétique : « Les définitions courantes de l'image partent toutes de la perception, supposée concrète (l'image s'origine au miroir), pour aller à l'abstraction (l'image est le principe du métaphorique); ainsi toute métaphore est un miroir, et vice versa<sup>149</sup> » En essayant de créer un rapprochement entre l'articulation d'une pensée et l'articulation des éléments expressifs du film contenu dans le langage cinématographique, Mitry s'inscrit également dans cette optique, tel que le suggère le passage suivant:

Il n'y a donc pas à se demander *pourquoi* le film ne signifie pas plus qu'on ne se demande pourquoi les choses, les actes, les faits de la vie quotidienne ont un sens. Les images filmiques, réduites à elles-mêmes, se contentent de montrer et ne signifient rien d'autre que ce qu'elles se contentent de montrer et ne signifient rien d'autre que ce qu'elles *montrent*. Au contraire, du fait même que nous pensons, nous créons des relations nouvelles -arbitraires, subjectives- entre ce que figurent nos images mentales. On leur donne un sens

---

<sup>147</sup> Dominique Château. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 2009), p.100, l'auteur cite René Clair. *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui* (Paris : Éditions Gallimard, 1970), p.107

<sup>148</sup> Robert Bresson. *Notes sur le cinéaste*, (Paris : Édition Gallimard, 1975), p.39

<sup>149</sup> Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguier, 1996), p. 27

particulier en les réorganisant au gré des intentions signifiantes que nous leur imposons. Or, avec le découpage, le montage, la diversité des plans et des angles, le film fait de même. Quelles que soient les complexités de certaines formes narratives qui jouent avec le temps et les espaces, le présent et le passé, l'actuel et le souvenir, la logique du film se développe à l'image de l'expérience vécue à propos de laquelle l'entendement commun ne se pose pas de questions.<sup>150</sup>

Ainsi, les propositions de Mitry, d'Aumont et de Deleuze concordent pour lier un enchevêtrement d'images en mouvement et de sons issus d'une articulation de la pensée à un langage étant plus près de la poésie que de la prose. Cette poétique du langage cinématographique est également défendue par Pier Paolo Pasolini, dont faisait mention d'ailleurs Deleuze sur la question de subjectivité et de son extension en discours indirect libre. Dans son texte « Le cinéma de poésie » Pasolini défend l'idée d'un cinéma au langage « d'emblée métaphorique », ce que soulignent les deux citations suivantes, tirées de son article :

Pour nous résumer, disons que les archétypes linguistiques des im-signes sont les images de la mémoire et du rêve, c'est-à-dire les images de communication avec soi-même [...]. Ces archétypes donnent par conséquent une base immédiate de « subjectivité » aux im-signes, marque d'une totale appartenance au *poétique*. Si bien que la tendance au langage cinématographique devrait être expressément subjective et lyrique.<sup>151</sup>

Telle est la troisième manière d'affirmer la nature profondément artistique du cinéma, sa force expressive, son pouvoir de donner corps au rêve, c'est-à-dire son caractère essentiellement métaphorique. En conclusion, tout cela devrait donner à penser que la langue du cinéma est fondamentalement une « langue de poésie ». Bien au contraire, historiquement, dans la pratique, après

---

<sup>150</sup> Jean Mitry. *La sémiologie en question* (Paris : Éditions du Cerf, 1987), p.264

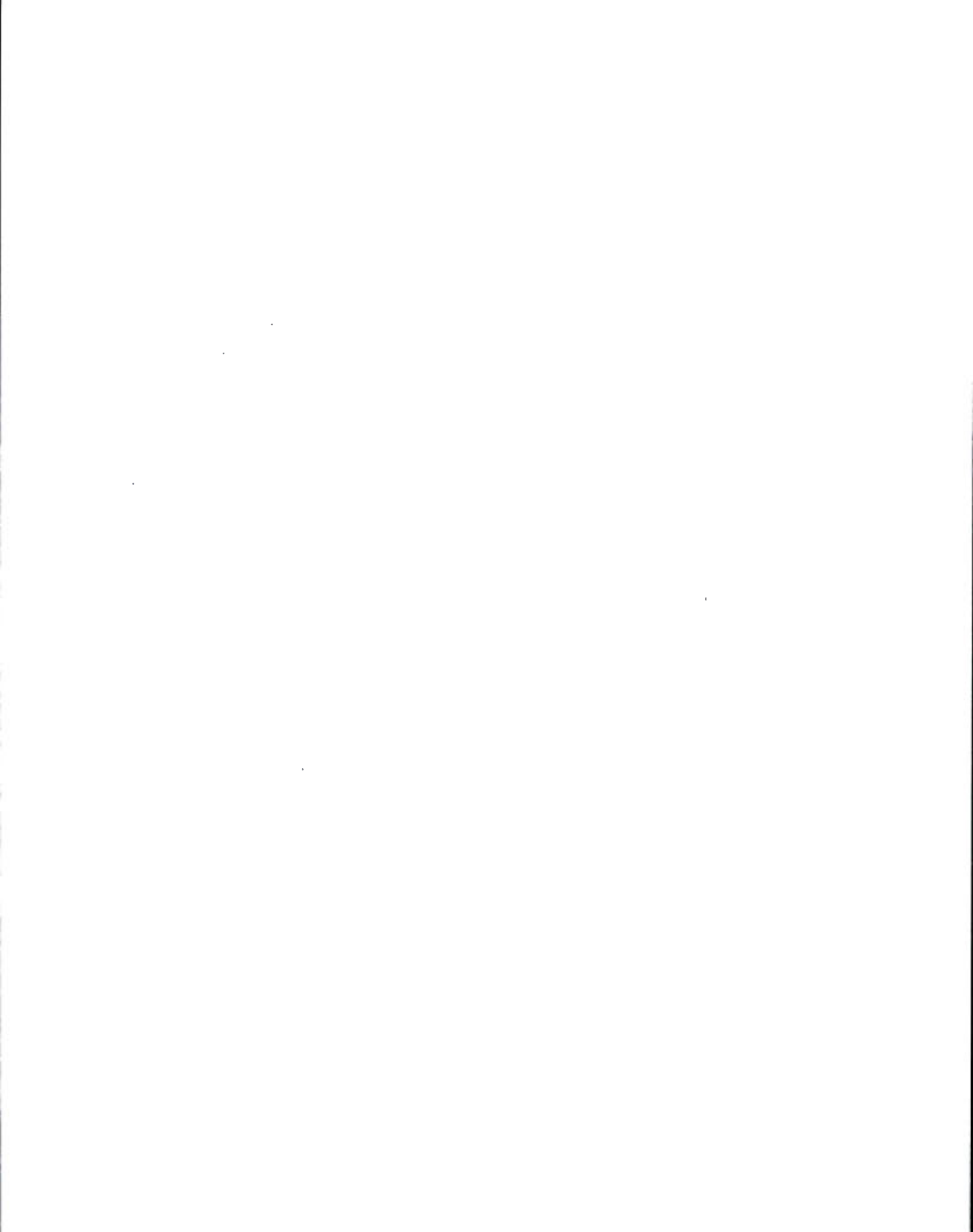
<sup>151</sup> Pier Paolo Pasolini. « Le cinéma de la poésie » dans *Cahiers du cinéma*, Paris, 171, (octobre 1965), p.56 et p.59

quelques tentatives aussitôt avortées, la tradition cinématographique qui s'est formée semble être celle d'une langue de la prose », ou, tout au moins, d'une « langue de la prose narrative ». <sup>152</sup>

Or, ce que Pasolini soulève par ce dernier passage, c'est cette nécessité, si l'on adopte la position du langage poétique, de créer une mise à distance avec un langage de prose « dominant » dans la formule du cinéma narratif. Ainsi, en faisant référence au langage de prose, on s'associe d'une certaine manière au langage cinématographique classique usant de liens causals. Le langage de prose nous renvoie également à une logique deleuzienne de l'image-mouvement, faisant ainsi appel à cette dichotomie marquante entre image-mouvement et image-temps. Afin de défendre une langue de poésie comme ont pu le faire Pasolini, Mitry, Aumont ou Deleuze (bien qu'indirectement puisqu'il ne l'a jamais nommé ainsi), nous définissons notre objet d'analyse en d'autres termes : ceux de la pensée bien sûr, mais aussi ceux d'une langue de poésie étant plus près d'une expérience intime, vécue. C'est ce que nous tâcherons de faire à travers une analyse de corpus se basant sur une approche de l'image-pensée inspirée de Deleuze et d'un langage poétique dont nous venons de définir les termes. Nous nous attaquerons dès lors à l'étude de quelques œuvres de Federico Fellini dans cette perspective, en excluant les notions de narrativité et les renvois à l'auteur pour nous concentrer uniquement sur la matière signalétique de ces œuvres et le type de langage –poétique– propre à la logique d'une pensée primitive.

---

<sup>152</sup> Pier Paolo Pasolini. « Le cinéma de la poésie » dans *Cahiers du cinéma*, Paris, 171, (octobre 1965), p.56



## CHAPITRE III ANALYSE

### 3.1 Choix de corpus; Federico Fellini entre réalité et représentation

Le nom de Federico Fellini dans le monde du cinéma, aujourd'hui, n'est certainement plus à faire. Ce cinéaste italien, à la fois scénariste et réalisateur, se présente comme une figure de proue dans l'histoire du cinéma d'auteur italien. L'importance de sa production (24 films au sein de sa filmographie, à raison d'un film à tous les 2-3 ans pendant 40 ans), de même que la reconnaissance internationale qu'il a obtenue (surtout critique; Fellini a remporté près de 50 prix dans plusieurs festivals de prestiges, dont une Palme d'or à Canne pour *La Dolce Vita* et un oscar d'honneur pour sa carrière), ainsi que l'affirmation d'un style de mise en scène bien personnelle (qualifiée de *fellinienne*) confère donc au cinéaste italien un rôle d'avant-plan dépassant largement son rayonnement national. Le style fellinien porte sa marque dans l'histoire du cinéma, allant même jusqu'à se prolonger dans les œuvres d'autres cinéastes lui rendant hommage (Peter Greenaway avec *8 1/2 Women*; Rob Marshall adaptant au cinéma une pièce de Broadway *-Nine-* inspirée également du *8 1/2* de Fellini). Fellini s'inscrit donc dans un courant de cinéma d'auteur, instauré par les Cahiers du cinéma. Les Cahiers s'intéressent vivement au cinéma italien, de même qu'à Fellini. Ainsi, l'institution des Cahiers du cinéma a-t-elle grandement orientés la lecture que nous avons pu avoir des œuvres de Fellini et les nombreuses analyses faites à leurs sujets.

Les multiples renvois que fait le cinéaste, dans ses films, à sa présence contribuent également à aborder son œuvre dans une logique auctoriale. Ainsi, par exemple,

Fellini souligne à travers son titre de film *8 1/2* ce que le spectateur doit y voir, c'est-à-dire, avant tout, le huitième film et demi du réalisateur; une mise en abîme du travail de cinéaste de Fellini par l'entremise d'un personnage qui « ressemble à son créateur comme un frère<sup>153</sup> ». Pour être plus précis, disons que Fellini opère ainsi, selon Christian Metz, une double mise en abîme: « Nous n'avons pas seulement ici un film sur le cinéma, mais un film sur un film qui aurait lui-même porté sur le cinéma; pas seulement un film sur un cinéaste, mais un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même sur son film.<sup>154</sup> » En ce sens, le contexte dans lequel s'inscrit Fellini (celui critique du cinéma d'auteur véhiculé par les Cahiers) et duquel il se nourri en multipliant les mises en abîmes pour marquer sa présence (de façon marquée dans *8 1/2*), nous amène à y voir d'abord les marques caractéristiques de sa personnalité (la signature de l'auteur) à travers la matière signalétique de ses films. En effet, « On appréciera mieux le « langage » de Fellini, si l'on essaie de retrouver les apparences de l'auteur[...]»<sup>155</sup> » La masse critique analyse les œuvres du cinéaste en allant jusqu'à le « psychanalyser », cherchant dans son parcours des indices pour mieux comprendre son œuvre.

Comme nous l'avons déjà mentionné un peu plus tôt, c'est dans une tout autre perspective que nous aborderons les deux films à l'étude issus de l'œuvre de Fellini. Notre analyse vise à nous détourner d'une logique auctoriale pour ainsi poser un regard neuf sur une œuvre pourtant bien connue : non plus à la recherche des traits caractéristiques du réalisateur, mais plutôt d'une pensée actualisée à travers la matière signalétique du médium filmique, correspondant à notre approche et à l'approche de

---

<sup>153</sup> Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma; Tome 1*, (Paris : Édition Klincksieck, 2003), p.224

<sup>154</sup> *Ibid*, p.224

<sup>155</sup> Geneviève Agel. *Les chemins de Fellini*, (Paris :Éditions du cerf, 1956). p. 12

Deleuze sur la question de la pensée au cinéma. En effet, bien que Deleuze reconnaisse l'importance des auteurs de cinéma, celui-ci ne questionne pas le médium en fonction de cette logique auctoriale, comme nous l'avons dit plus tôt, mais en fonction de la pensée qu'ils mettent en œuvre, indépendamment des traits caractéristiques des cinéastes. L'affiliation Fellini-Deleuze s'avère donc intéressante puisqu'elle nous amène à revoir un cinéma hautement étudié dans une toute autre perspective, en oubliant quelque peu le personnage pour nous concentrer sur ses films.

Notre approche fait écho à l'article « Et si nous avions rêvé Fellini? » de Maurice Elia. L'auteur part d'un présupposé assez radical: « Je ne crois pas que Fellini ait véritablement existé.<sup>156</sup> » Elia interroge, avec humour, l'apparente indissociabilité des œuvres à leur auteur, en supposant que ces films puissent survivre à Fellini, de façon tout à fait indépendante. En posant la question : « Mais comment peut-on se baser sur des œuvres pour démontrer l'existence d'un cinéaste ?<sup>157</sup> » Elia remet en doute le discours, qui, partant des films, a forgé la figure emblématique du cinéaste pour mieux donner un sens à son œuvre. Or, pour Elia, l'œuvre de Fellini se présente d'abord comme « un pays que chacun de nous a l'impression de connaître<sup>158</sup> » en nous offrant une expérience commune à laquelle quiconque peut s'identifier. En effet, « L'art décanté des films signés Fellini, leur quasi sérénité, leur force émotive, leur capacité à exprimer des états d'âme ressemblent tellement à la vie de chacun qu'on ne peut que se poser la question : avons-nous réalisé tous ces films nous-mêmes à

---

<sup>156</sup> Maurice Elia. «Et si nous avions rêvé Fellini?» dans *Séquence*, no 168 (janvier 1994), p. 14

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 14

<sup>158</sup> *Ibid*, p. 14



l'intérieur de notre cerveau, de notre esprit, de notre mémoire ?<sup>159</sup> » Sans rejeter la paternité de Fellini à ses films, Elia fait de l'apparente intimité de ces œuvres personnelles une donnée universelle:

Si Fellini a véritablement existé, de deux choses l'une : ou bien il nous a très bien connus, ou bien il s'est rendu compte que les souvenirs rêvés appartiennent à tout le monde et a décidé de les porter à l'écran comme il les voyait lui-même, comme il les vivait, à la limite, comme il aurait voulu qu'on les interprêtât. De toute manière, Fellini n'a jamais eu à nous donner les clefs de ses films.

Elia propose qu'en allant au cœur de son expérience intime, de sa perception brute du monde, Fellini réussisse à rejoindre la nôtre. Ceci reprend d'ailleurs le principe que formulera plus tard le cinéaste Rainer Werner Fassbinder à savoir que « plus les films sont personnels, plus ils disent de choses sur le pays où ils ont été faits<sup>160</sup> ». Ainsi devons-nous nuancer le propos d'Elia. Il ne s'agit pas seulement d'éliminer l'auteur. Celui-ci livre, à travers ses films, sa vision intime des événements avec leur charge émotive et leur connotation toute personnelle. Fellini, qui « *déteste les schémas logiques* », ne tente pas d'objectiver –ni de clarifier– son discours: « *Je ne veux rien démontrer, je veux montrer.*<sup>161</sup> » Il nous offre un témoignage sans tabou de la vie telle qu'il la perçoit, avec toutes ses incohérences et ces zones d'ombres. En ce sens, la clef des films de Fellini ne se retrouve pas dans une quelconque entrevue, ni dans les multiples notes biographiques de l'auteur qui viserait à expliciter ces zones de flous, mais dans ce qui est inscrit sur la pellicule. Le cinéaste qui « a souvent

<sup>159</sup> Maurice Elia. «Et si nous avions rêvé Fellini?» dans *Séquence*, no 168 (janvier 1994), p.14

<sup>160</sup> R.W. Fassbinder, *L'anarchie de l'imagination*, (Paris : Éditions l'Arche, 1986), p.54

<sup>161</sup> Federico Fellini. *Les propos de Fellini*. (Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1980), p. p. 79

avoué ne jamais savoir quoi dire sur ses films<sup>162</sup> » affirmait d'ailleurs qu'« il n'y a rien à comprendre au-delà de ce que l'on voit<sup>163</sup> ». En abolissant symboliquement la figure de l'auteur, Elia a surtout cherché à nuancer la position de critiques s'inscrivant dans une logique auctoriale. Position qui, en quelque sorte, est aussi celle de Fellini. Le cinéaste affirmera d'ailleurs : « Quand le film est achevé, je considère que le film est liquidé : j'ai fait mon travail, c'est à lui à présent de se faire voir, de plaire.<sup>164</sup> » Or, pour Fellini, « lorsqu'un film est fini, un film [le] quitte à jamais, en emportant tout avec lui, y compris les souvenirs.<sup>165</sup> » Ainsi, ces souvenirs prennent vie à travers la matière filmique, cristallisés sur la pellicule en une sorte de « miroir » qu'aura forgé le cinéaste. Un miroir que quittera Fellini pour laisser la place à « d'autres hommes, [qui] sans doute peuvent se découvrir eux aussi dans ce miroir.<sup>166</sup> » Ainsi, notre réappropriation du film réactualise ces souvenirs en brouillant leur origine et donc, leur assise dans la réalité, ce que soulignera d'ailleurs Elia dans son article: « les lieux « réels » des films de Fellini deviennent ceux de nos propres mythologies, et la lumière, les déserts de sable ou de neige et surtout la mer sont pour nous autant de sources à la fois d'évasion de conscience et de création. [...] les films de Fellini ne sont peut-être que les créations de nos propres esprits enfiévrés.<sup>167</sup> »

Elia se désintéresse des liens que ces images entretiennent avec la vie du cinéaste pour miser sur notre propre affiliation aux images, lieux, affects du film. L'auteur

---

<sup>162</sup> Maurice Elia. «Et si nous avons rêvé Fellini?» dans *Séquence*, no 168 (janvier 1994), p. 15

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 15

<sup>164</sup> Federico Fellini. *Faire un film*. (Paris: Éditions du seuil, 1996), pp. 230-231

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 111

<sup>166</sup> Federico Fellini. *Les propos de Fellini*. (Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1980), p. 210

<sup>167</sup> Maurice Elia. «Et si nous avons rêvé Fellini?» dans *Séquence*, no 168 (janvier 1994), p. 15

remet ainsi en question ce qui, dès lors, nous permet de statuer sur leur caractère « réel ». En effet, en éliminant le référent (à savoir si l'événement a effectivement eu lieu dans la vie de l'auteur), toute image dans notre esprit<sup>168</sup> (comme dans le monde du film) est représentation de quelque chose et donc porteuse de cette nouvelle réalité. L'auteur paraphrase d'ailleurs Fellini à ce sujet : « Il n'y a pas de limites entre autobiographie et invention, [...] entre réel et fantastique.<sup>169</sup> ». Ainsi, pour Fellini, le « réalisme » n'est pas une notion contraire à l'imaginaire, qu'il privilégie, puisque cette opposition tient, selon lui, d'un non-sens. En effet, Fellini vit d'abord dans l'imaginaire (l'imaginaire est sa réalité), l'effort de ses films consistant à « créer des liens avec la réalité matérielle<sup>170</sup> ». En ce sens, le cinéaste chercherait plutôt à revoir notre définition de la réalité pour y adjoindre son aspect « mystérieux », ce qu'il explicite d'ailleurs lui-même ici :

*Le réalisme n'est ni une enceinte ni un panorama d'une seule surface. Un paysage, par exemple, a plusieurs épaisseurs, et la plus profonde, celle qu'un langage poétique peut seul révéler, n'est pas la moins réelle. Ce que je veux montrer derrière l'épiderme des choses et des gens, on me dit que c'est l'irréel. On appelle ça le goût du mystère. J'accepterais volontiers ce terme si l'on voulait y mettre un grand M. Pour moi, les mystères, ce sont ceux de l'homme, les grandes lignes irraisonnées de sa vie spirituelle, l'amour, le salut... Au centre des épaisseurs successives de la réalité se trouve, pour moi, Dieu, la clé des mystères. J'ajouterai qu'en disant, comme certains critiques italiens, que le « néo-réalisme » est « social » on le limite. L'homme n'est pas*

---

<sup>168</sup> À noter ici que si Elia s'intéresse à la place de ces images dans notre esprit, ce n'est pas pour s'attacher à la réception du spectateur mais pour souligner la non propriété de ces images, leur indépendance. Dominique Château explicite d'ailleurs cette position dans son ouvrage *Philosophie d'un art moderne; le cinéma* : «Qu'il s'agisse de fiction ou de «réalité», la machine textuelle du film s'évalue par projection sur le monde extérieur d'un monde comme système autonome.<sup>168</sup>» (p.96)

<sup>169</sup> Maurice Elia. «Et si nous avions rêvé Fellini?» dans *Séquence*, no 168 (janvier 1994), p.14

<sup>170</sup> Federico Fellini. *Les propos de Fellini*. (Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1980), p. 179

seulement un être social, il est divin. (*Propos tirés de Le néo-réalisme et ses créateurs, Patrice G. Hovald*)<sup>171</sup>

Or on remarque pourtant que Fellini a souvent été présenté dans des termes qui justement délimitaient très clairement ce qui était « réaliste » à ce qui renvoyait au fictif, au fantastique et donc à son imaginaire, démarquant son travail entre la période néo-réaliste et ses oeuvres modernes plus intimes et éclatées ; entre un cinéma qui s'appuie sur un univers *fellinien* plutôt que sur la « réalité ». Et pourtant, Fellini sera le premier à remettre en question cette classification : « Quand j'introduis dans mes films des personnages un peu bizarres, les gens disent que j'exagère, que je fais du « Fellini ». Au contraire, par rapport à ce qui m'arrive tous les jours, j'ai le sentiment d'atténuer, de modérer singulièrement la réalité.<sup>172</sup> ». Cet exemple souligne bien la confusion entourant les diverses définitions de ce que devrait être la « réalité » et comment la traduire de façon « réaliste ». Certains auteurs vont dans le sens de Fellini et voient plutôt dans ces œuvres récentes un prolongement d'une certaine esthétique réaliste :

Le débat sur la construction ou la reproduction du réel commence alors à prendre en compte l'existence du mystère comme signe de l'invisible. L'être humain n'est plus uniquement un être social, il est aussi traversé par des problèmes existentiels. Fellini découvre que l'appréhension de la réalité est dénuée de sens si on écarte les éléments constitutifs de la culture, et notamment les éléments propres à la construction du sujet.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Federico Fellini. *Les propos de Fellini*. (Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1980),. p. 210

<sup>172</sup> *Ibid*, p.77

<sup>173</sup> Angel Quintana. *Federico Fellini*, (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 2007), p.17

Ainsi, Michel Estève considère que : « [...] Fellini, qu'il le veuille ou non, est *un réaliste* italien<sup>174</sup> » Réaliste certes, mais d'un réalisme ici revu puisqu'« [...] il accomplit une démarche spécifiquement fellinienne : effacer les barrières entre le réel et l'imaginaire, le spectacle et la vie, identifier le quotidien au spectaculaire, forme revêtue par le réel pour se livrer à nous.<sup>175</sup> » Or bien que nous croyons aujourd'hui que cette démarche ne soit pas spécifique à l'auteur (en retraçant notamment une certaine parenté de ces concepts chez d'autres cinéastes l'ayant précédé), nous pouvons toutefois constater que celle-ci se soit démarquée en s'affirmant de façon évidente chez Fellini. Or, selon Geneviève Agel, Fellini « est l'homme qui conclut une époque, une expérience, et en tire les fruits poétiques. Il n'enterre pas le néo-réalisme, il le transfigure et lui fait rejoindre la grande tradition du spectacle poétique.<sup>176</sup> » Fellini renouvelle ainsi la notion de « réalisme », ce que Agel précisera dans son ouvrage:

Ainsi, dans l'œuvre fellinienne, trouverons-nous cette percée chaotique, dynamique, amoureuse des choses visibles, pour atteindre ce domaine mystérieux où se confondent le magique et l'authentique surnaturel. [...] Si l'on a bien voulu considérer Fellini dans les perspectives que nous venons de proposer, il nous sera plus aisé de faire admettre qu'il ne pouvait choisir d'autre mode d'expression que le lyrisme. [...] Il faut se rendre à l'évidence: Fellini est un visionnaire du réel. Cela veut-il dire pour autant qu'il se désintéresse des contingences réelles, du contexte social où il vit? En réalité, il

---

<sup>174</sup> Barthélemy Amengual. «Itinéraire de Fellini : du spectacle au spectaculaire» dans *Études cinématographiques*, nos 28-29 (Hiver 1963), p.6

<sup>175</sup> Michel Estève. « Federico Fellini \* 8 1/2 » in *Études cinématographiques*, nos 28-29, (Hiver 1963), p.2

<sup>176</sup> Geneviève Agel. *Les chemins de Fellini*, (Paris :Éditions du cerf, 1956), p.15

assume toutes les dimensions d'un être ou d'un événement, il les traverse jusqu'à rejoindre leur signe.<sup>177</sup>

En abordant « toutes les dimensions d'un être » Fellini répond à un « désir de nous happer dans l'univers tragique d'une épopée à travers la condition humaine.<sup>178</sup> » Or « [...] chez lui le climat fantastique, la vision épique ne doivent rien au trucage ni au décor de fabrication; ils naissent d'une appréhension sur-réelle de la réalité<sup>179</sup> », d'une réalité s'appuyant tout autant sur les mystères de l'être que sur le contexte social dans lequel il s'inscrit. Bazin stipule d'ailleurs que « Fellini est le réalisateur qui va le plus loin à ce jour dans l'esthétique néo-réaliste, si loin qu'il la traverse et se retrouve de l'autre côté.<sup>180</sup> » Or c'est dans un souci d'atteindre un plus grand réalisme que le cinéaste associera son travail au rêve, renvoi que l'on reprendra à mainte reprise pour décrire ses oeuvres. Lorsqu'il affirme qu'« Un film est vraiment pour moi quelque chose de très près d'un rêve ami mais non voulu, ambigu mais anxieux de se révéler, honteux quand il est expliqué, fascinant tant qu'il reste mystérieux.<sup>181</sup> », le cinéaste confère au rêve une portée véridique, d'où la honte ressentie lorsque le rêve, expliqué, révèle des aspects insoupçonnés de la réalité. Ainsi Fellini n'envisage pas le rêve comme un élément complètement fictif et détaché de la réalité ; celui-ci la complémente et est lui-même bien réel (ou même sur-réel). Le rêve, comme le film, lui apparaissent de la même manière: il s'agit d'un mal nécessaire, spontané et

---

<sup>177</sup> Geneviève Agel. *Les chemins de Fellini*, (Paris :Éditions du cerf, 1956), p. 16

<sup>178</sup> *Ibid*, p.12

<sup>179</sup> *Ibid*, p.12

<sup>180</sup> Gilbert Salachas. *Federico Fellini*, (Paris : Éditions Seghers, 1963), p.182 L'auteur reprend un article d'André Bazin., «De l'autre côté du néo-réalisme» dans *Cahier du cinéma*, novembre 1957

<sup>181</sup> Federico Fellini. *Faire un film*. (Paris: Éditions du seuil, 1996), p. 247

inexplicable, nous permettant de passer d'un état à l'autre, celui par exemple qui nous fait sortir d'une longue maladie : « je tourne un film comme si j'étais en fuite, comme s'il s'agissait d'une maladie expiatoire. [...] le rêve est aussi une expression de notre maladie, même si, comme la maladie, il est une recherche de santé.<sup>182</sup> » Fellini explicitera d'ailleurs cette corrélation rêve-réalité en faisant référence à la perception de la réalité et du rêve qu'a l'enfant, perception dont il tentera de s'approcher :

Je pense que nous avons tous, dans notre enfance, un rapport estompé, émotionnel, rêvé avec la réalité ; tout est fantastique pour l'enfant, parce que inconnu, jamais vu, jamais expérimenté, le monde se présente à ses yeux comme totalement dénué d'intentions, de significations, vide de synthèses conceptuelles, d'élaborations symboliques : il n'est qu'un gigantesque spectacle, gratuit et merveilleux, une sorte d'amibe illimité qui respire, où tout habite, sujet et objet, confondus dans un flux unique et intarissable, visionnaire et inconscient, fascinant et terrifiant, d'où n'a pas encore émergé la ligne de partage, la limite de la conscience.<sup>183</sup>

Or si le regard de l'enfant est primordial pour Fellini (autant dans son œuvre que dans ses propos), c'est que le cinéaste y retrouve, justement, un état à atteindre et à retrouver, état dans lequel il se place pour livrer son impression du « rapport estompé, émotionnel, rêvé » qu'il entretient avec la réalité: un moyen pour lui « d'arriver à améliorer les rapports entre les hommes <sup>184</sup> » en levant le voile sur sa véritable nature (la sienne, et ainsi celle des autres). Fellini rapporte d'ailleurs que cet état de l'enfance s'approche de la création : « [...] je crois que le type créateur, en général, ne peut pas être conscient de l'opération de suture qu'il accomplit entre l'inconscient

---

<sup>182</sup> Federico Fellini. *Faire un film*. (Paris: Éditions du seuil, 1996), p. 247

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 151

<sup>184</sup> Federico Fellini. *Les propos de Fellini*. (Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1980), p. 207

et le conscient ; il peut tout au plus, être conscient de la façon dont il tente cette conciliation.<sup>185</sup> » Ainsi Fellini revendique-t-il un « cinéma-mensonge » plutôt qu'un « cinéma vérité ». Brouillant les barrières entre le songe, le fantasme, le conscient et l'inconscient, en se distanciant de l'appartenance de ces images car «la fiction peut aller dans le sens d'une vérité plus aïgue que la réalité quotidienne et apparente<sup>186</sup> ». L'authenticité et la réalité se trouvent en effet ailleurs : « Ce qui doit être authentique c'est l'émotion qu'on ressent à voir et à exprimer.<sup>187</sup> »

En résumé, ce qu'Elia tente de nous dire, et ce que nous découvrons à travers les propos de Fellini, c'est qu'une analyse qui va dans le sens de l'auteur nous a conduit à voir ses films dans une logique contraire à sa propre volonté, alors que celui-ci soulignait justement sa non appartenance aux images. On a délimité, dans son cinéma, ce qui relevait de l'autobiographie (et donc de la réalité) et ce qui relevait plutôt de l'imaginaire. En effet, on a souvent parlé du « trait fellinien » comme d'une propension à mettre en scène l'imaginaire. Or, cette approche ne tient pas compte du fait que tout pour l'auteur est invention et que c'est à travers ces mensonges que l'on touche à un plus grand réalisme; que c'est à travers la poésie que l'auteur souhaite parler de la condition humaine et du monde dans lequel il vit. Fellini dira d'ailleurs adopter « un regard de poète douloureux qui a choisi de « chanter » là où les mots n'étaient plus assez forts.<sup>188</sup> » En utilisant ici le terme « pensée » plutôt qu'« imaginaire », nous souhaitons mettre l'accent sur la distinction de sens qui s'opère entre ces deux concepts. L'imaginaire étant la faculté mentale de ce qui

---

<sup>185</sup> Federico Fellini. *Faire un film*. (Paris: Éditions du seuil, 1996), p. 246

<sup>186</sup> Federico Fellini. *Les propos de Fellini*. (Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1980), p. 172

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 172

<sup>188</sup> Geneviève Agel. *Les chemins de Fellini*, (Paris :Éditions du cerf, 1956), p.12



« n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité » (Le petit Robert, 2006) on fait ainsi référence au domaine du fictif. Comme nous ne souhaitons pas insister sur une démarcation claire entre pure invention (ce que ne sont pas tout à fait les souvenirs et l'effet de réminiscence) et réalité vécue, nous nous attacherons plutôt à ce qui relève d'un point de vue subjectif et introspectif, c'est-à-dire de façon beaucoup plus large à « tout ce qui affecte la conscience » (définition de « pensée », Le petit Robert, 2006) révélant ainsi une pensée « en action » au sein même du film, une pensée indépendante de l'auteur l'ayant fait prendre forme. À cet effet, nous nous inspirerons de l'approche deleuzienne que l'auteur Jean-François Diana met en relation avec Fellini dans son article « Une certaine pensée du cinéma (entre Deleuze et Fellini) ». Diana met de côté la touche fellinienne et l'aspect onirique de ces œuvres en s'attardant plutôt à « une confrontation entre le monde intérieur de la pensée et le monde extérieur de la réalité, une friction entre le conscient et l'inconscient qui part du concept vers l'image <sup>189</sup> ». Ainsi poursuit-il un peu plus loin : « Le cinéma de Fellini nous entraîne donc vers ce que Deleuze appelle l'image de la pensée, c'est-à-dire dans l'interstice (espace neutre?) qui parachève la coupure nette entre l'objet et sa représentation. Qu'y a-t-il de finalement commun entre la réalité (le référent partagé par tous) et le monde fellinien?<sup>190</sup> » Cette question mise en suspens propose une position claire sur l'abordage des films de Fellini. Il s'agit non pas de nous intéresser à un imaginaire fellinien, mais à la réalité qui à travers la lunette du cinéma devient dès lors représentation au même titre que nos images mentales sont des représentations d'une « réalité » partagée (ce qui fait d'ailleurs écho à l'approche

---

<sup>189</sup> Jean-François Diana. « Une certaine pensée du cinéma (entre Deleuze et Fellini) » dans *CinémAction* (Paris), no 94, (janvier 2000), p.109

<sup>190</sup> Jean-François Diana. « Une certaine pensée du cinéma (entre Deleuze et Fellini) » dans *CinémAction* (Paris), no 94, (janvier 2000), p.111

d'Elia)<sup>191</sup>. La coupure entre le monde extérieur et sa représentation correspond à celle qui s'opère lorsqu'on segmente et interprète ce que nous percevons de façon subjective.

En nous inspirant de ce qu'avance Diana dans son article, nous nous attarderons à la matière signalétique de deux œuvres phares de Fellini en abordant celle-ci comme représentations. Il s'agira de déterminer si ces images et ces sons s'articulent dans une logique de poésie associée à la pensée immédiate et primitive. Nous verrons donc de façon plus spécifique de quelle façon ceci se met en oeuvre à l'intérieur de deux œuvres majeures du cinéaste: *8 1/2* et *Giulietta degli spiriti*. Ces deux films offrent une nouvelle façon d'envisager une esthétique réaliste : ils font le pont entre un cinéma dit classique et moderne, entre l'image-mouvement et l'image-temps et « marque le début du cinéma contemporain occidental<sup>192</sup> ». En effet, « Pour comprendre le cinéma contemporain, l'étude de *8 1/2* est incontournable<sup>193</sup> ». En ce sens, il nous apparaît pertinent d'étudier l'œuvre de Fellini car celle-ci réactualise la question du réalisme au cinéma en lui donnant une définition moderne, d'une modernité, comme disait Falhe au sujet de Vertov, qui « se cherche un nouvel intermédiaire entre la vision et la pensée.<sup>194</sup> »

---

<sup>191</sup> Cette position est aussi celle de Dominique Château, position qu'explique l'auteur dans son ouvrage *Philosophie d'un art moderne; le cinéma* : «[...] il ne s'agit justement pas de comparer directement un réel quelconque et «sa» représentation; ce qui nous est donné à voir dans la plus grande généralité, c'est, d'abord, le réel d'une représentation, et ensuite, strictement à travers des signes, une réalité représentée; autrement dit, la seule réalité immédiate est celle de la représentation et la réalité représentée est d'emblée médiatisée. Ainsi, la question du rapport du cinéma à la pensée est la question du rapport de signes conformés cinématographiquement à la pensée.» p.105

<sup>192</sup> Mario Patry. «8 1/2 Le vol onirique» in *Séquence*, no 282 (janvier-février 2013), p.36

<sup>193</sup> Mario Patry. «8 1/2 Le vol onirique» in *Séquence*, no 282 (janvier-février 2013), p.37

<sup>194</sup> Olivier Falhe, « L'œil pointé sur la modernité » dans *Vertov ou l'invention du réel!* sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi. (Paris : Édition L'Harmattan, 1997), p.285

## 3.2 Analyse

### 3.2.1 Structure; image mouvement ou image temps?

*8 1/2*, réalisé par Fellini, est un long métrage de fiction datant de 1963. Il s'agit du huitième film -et demi- du cinéaste, la demie correspondant à des sketches ou courts métrages ayant déjà été réalisés par Fellini. Ce film raconte, à l'intérieur de ces 2 h 18 minutes, l'histoire de Guido, fameux scénariste-réalisateur italien devant finir la rédaction d'un scénario dont la production a déjà été mise en chantier. Le réalisateur tarde à la tâche, semblant incapable de boucler le scénario tant attendu par l'équipe de production et par la presse. Guido cherche donc un sens à son histoire de la même manière qu'un sens à sa vie. En effet, étant partagé entre ces multiples conquêtes amoureuses, Guido est incapable de faire des choix tant sur un plan personnel qu'artistique. À travers ces déambulations, on suit le personnage lors de la préproduction de son film jusqu'à ce qu'un événement vienne mettre un terme à cette fuite (nous y reviendrons plus bas).

Nous ne pouvons nous arrêter à ce synopsis traçant les grandes lignes de l'histoire, et ce, même lorsqu'il s'agit d'offrir une description brève de l'œuvre. En effet, décrire *8 1/2* en des termes d'action dramatique et de trame narrative ne suffit pas à résumer le « huitième film et demi » de Fellini. En effet, l'histoire reste assez banale : le personnage principal, quasi inactif, n'amène que très peu de retournements de situations; le conflit sur lequel repose le récit étant un conflit « passif » où le personnage se débat avec lui-même au gré de ses errances introspectives. Ainsi, les critiques que formulera le coscénariste de Guido (Daumier) à propos du film que celui-ci s'apprête à faire pourrait très bien s'appliquer à *8 1/2*: « à première vue

l'absence de référence à une thèse ou si vous voulez à une idée philosophique fait du film une série d'actes gratuits qui peuvent amuser par leur réalisme ambigu.<sup>195</sup> » Lorsque celui-ci renchérit en se demandant « ce que veut faire l'auteur, faire penser, faire peur? », il attend de Guido une réponse que celui-ci n'aura pas l'occasion de lui formuler. En effet, alors que Guido s'apprête à répondre à Daumier, il reconnaît dans la foule un vieil ami et interrompt sa conversation pour aller à sa rencontre. L'ami en question, Puppi, lui présente sa fiancée, Gloria. Daumier la complimente sur sa beauté et lui demande si elle est actrice. Elle lui répond que non, elle termine la rédaction d'une thèse sur un sujet « très compliqué et difficile », c'est-à-dire « La solitude de l'homme dans le théâtre moderne ». Ainsi, Gloria vient d'une certaine manière répondre à la question que Daumier avait adressée plus tôt à Guido. La réponse ne viendra pas de la bouche de l'auteur (Guido) mais, par l'entremise de Gloria, des rouages du film<sup>196</sup>. Nous pourrions ainsi affirmer que la solitude de l'homme dans le « théâtre » qu'est la vie moderne est le véritable objet du film. En effet, *8 1/2* se révèle d'abord comme une incursion dans les pensées (rêves, fantasmes, souvenirs, réminiscences) d'un homme qui cherche à travers ses songes nocturnes et éveillés une solution à son impasse créative, de même qu'un sens à ses rapports amoureux.

La banalité des actions qu'accomplit Guido (des actes gratuits selon Daumier) revêt un tout autre caractère lorsque ses faits et gestes se confrontent à son interprétation de la réalité, partant dans le fantasme et l'imaginaire. Par exemple, lors d'une des scènes finales, Guido reste passif par rapport aux commentaires désobligeants de son coscénariste; est ensuite mis en scène le fantasme de Guido (l'exécution de son

---

<sup>195</sup> Passage tiré du film. La traduction provient de la version française.

<sup>196</sup> Il est intéressant ici de noter que l'on se détache de la paternité de l'auteur. Celui-ci ne semble pas avoir de réponse à la question, laissant le film répondre par lui-même, ce dont justement nous avons parlé dans le chapitre précédent.

acolyte), révélant une tension entre ce que le personnage imagine et le déroulement « réel » des événements. La pensée du personnage nous est non seulement livrée par l'expression du visage de Guido mais également par une mise en image de cette pensée intégrée au déroulement du film. De la même manière, dans le passage entre l'avant-dernière scène (Guido, sous la table échappant aux journalistes lors d'une conférence de presse, colle un fusil à sa tempe, on entend ensuite le son d'une détente nous faisant croire au suicide) et la scène suivante présentant Guido en chair et en os, on brouille délibérément la frontière entre réalité diégétique et pensée délirante, imaginative. On se questionne sur la part du vrai (était-ce une fois de plus une hallucination ou s'est-il réellement suicidé? Si oui, est-ce l'esprit de Guido que l'on entrevoit lors de cette scène finale?).

Ce procédé, c'est-à-dire cette mise en tension entre une interprétation libre et réalité physique, est fortement implanté dans la structure même du film. Non seulement le long métrage se termine-t-il par une séquence « onirique », mais commence-t-il également de cette manière, la première scène nous présentant Guido dans un rêve. Ainsi, chaque séquence, lieu, personnage, se verra systématiquement associé à son référent dans l'esprit de Guido. En calculant le temps alloué aux séquences d'« introspection » (rêves, fantasmes, souvenirs), par rapport au temps d'« action » (ce qui est perceptible dans l'univers diégétique physique « réel ») on remarque que pour 2 h 18 min de films, près de 40 minutes sont consacrées à ce temps d'« introspection » où se déploie un espace dédié à la pensée.

*Giulietta degli spiriti* (1965), film réalisé par Fellini suivant *8 1/2*, présente une structure semblable. Ce film de 2h15 s'attarde cette fois à un personnage féminin, Giulietta, campée par Giulietta Masina, femme du cinéaste. Le film retrace le

parcours d'une bourgeoise dans la quarantaine qui soupçonne son mari d'adultère. Cette découverte enclenchera une dérive réflexive et imaginaire, une déambulation éveillée dans les salons mystiques de ses voisines où Giulietta sera confrontée à ses propres démons. Comme pour *8 1/2*, *Giulietta degli spiriti* nous présente un personnage quasi inactif. Le récit s'articule autour de son errance et des renvois, nombreux, à ce qui habite justement son « esprit ». L'oeuvre poursuit le procédé « narratif » (voire non narratif) engagé avec *8 1/2*, en allant plus loin dans cette approche. En effet, le 9e film de Fellini brouille davantage les pistes entre ce qui appartient à la « réalité » et ce qui se trame dans l'esprit de Giulietta, engageant dans le réel des éléments flamboyants faisant plutôt référence à un monde onirique. Ainsi lorsqu'apparaît la voisine de Giulietta accostant sur la plage à bord d'un étrange bateau, les éléments présentés (des hommes torsés nus transportant de gigantesques roues, un bateau en forme de lit baldaquin) semblent irréels. Lorsqu'on nous présente la première incursion de Giulietta dans la maison de sa voisine, ce non-lieu d'hédonisme, tout aussi flamboyant, fait écho à la scène de fantôme de Guido dans son harem, à la différence, cette fois, que cette scène n'est pas clairement identifiée comme un fantôme... On s'ancre au cœur de l'expérience de Giulietta, jusque dans son inconscient. Côté-t-elle réellement le monde des esprits ou plutôt de son propre esprit? Ou ne font-ils tous deux partis d'un même lieu, mental, théâtre de son drame où tout se joue. En effet, sa perspective unique ne nous permet pas de faire la part entre ce qui ou non, altère la réalité, les esprits de ses songes apparaissant et disparaissant dans le monde réel, au gré de ses humeurs pour se rejoindre lors de la finale. Ainsi, le monde de la pensée prend non seulement une place importante dans le film, mais l'occupe, cette fois-ci, tout entière.

Le caractère très réflexif et déambulatoire de *8 1/2* et de *Giulietta degli spiriti* se présente comme l'objet même de ces films. Ils nous conduisent naturellement à cette

constatation : privé de mouvement moteur, l'impression prime sur la réalité, vue ici à travers le prisme déformant d'une subjectivité bien marquée par un point de vue unique, c'est-à-dire, celui des personnages. En effet, on ne sort jamais vraiment de leur point de vue puisque celui-ci façonne le monde qui les entoure. Cette approche franche marque le passage entre le cinéma plus classique de Fellini (jusqu'à *La dolce vita*) et son cinéma plus moderne; entre un cinéma de l'image-mouvement et un cinéma de l'image-temps . Il est intéressant à cet effet de dresser des parallèles entre *La dolce vita* et *8 1/2* puisque ces films présentent de nombreux points communs: le même type de personnage (interprété tous deux par Marcello Mastroini), la même quête identitaire, la même confrontation à un monde délurée, les mêmes problèmes matrimoniaux. Et pourtant, là où *La Dolce vita* symbolise indirectement les états d'âme du personnage, *8 1/2* les incarne au sein même de sa structure. En voici un exemple : *La dolce vita* s'ouvre sur l'image d'une statue du Christ qui, transportée par un hélicoptère, arpente les rues de la ville. Cette scène marque un contexte social, idée qui est ici renforcée par le survol que l'on fait de la ville et de ses habitants traversés par l'ombre de la statue. Or, on reprend plus ou moins cette même formule d'envolée pour la scène d'ouverture de *8 1/2*. Toutefois, ce sera dorénavant le personnage lui-même qui s'élèvera, les bras ouverts, à la manière de la statue du film précédent, au-dessus de la ville. L'élévation du personnage n'est pas déduite symboliquement par ce qui se produit autour de lui, n'est pas non plus la résultante de stimulus extérieurs : celle-ci est d'abord initiée par l'esprit qui sera le moteur du « récit » et qui par mise en relation plus ou moins consciente nous conduira, tout au long du film, du fantasme jusqu'au souvenir, du rêve jusqu'à la réminiscence. Le lien qui s'opère entre les différents éléments dans cette scène (étouffement, envolée libératrice, capture et chute) est la résultante de liens associatifs qui ne font sens qu'à travers la perspective du protagoniste qui laisse, pour ainsi dire, libre cours à son esprit. Ceci fait d'ailleurs écho au deuxième moment de la pensée chez Deleuze, associée à un cinéma moderne : « on ne va plus de l'image-mouvement à la claire

pensée du tout qu'elle exprime, on va d'une pensée du tout, présumée, obscure, aux images agitées, brassées, qui l'expriment.<sup>197</sup> » En d'autres termes, on ne va plus d'une image du monde qui exprime symboliquement une situation ayant des répercussions sur un autre événement (un point de vue omniscient qui mettra en relation les agissements du personnage au sein d'un contexte prédéterminé), on s'ancre d'abord dans cette pensée affective et désordonnée ne trouvant sa logique qu'à l'intérieur d'un point de vue unique. Ainsi, le monde du spectacle, celui des célébrités ou du cinéma corrompent le personnage de *La dolce vita* et justifie, par des liens de cause à effet, les adultères de Marcello, alors que Guido et Giulietta puisent leurs désarrois dans une quête introspective allant toujours plus en profondeur dans leurs inconscients jusqu'à en déformer le monde extérieur. On s'installe ici dans le discours indirect libre dont parlait Pasolini et Deleuze à sa suite: bien que l'image ne soit pas tout à fait subjective, le monde se plie tout entier à la perception des personnages, sans recul possible vers un point de vue neutre et partagé nous permettant de cibler ces écarts imaginaires. Ce point de vue marque de la même manière les ressorts dramatiques du récit : le film se construit à partir de cette quête introspective, alors que dans un cinéma plus classique, ce sera d'abord la suite des événements extérieurs qui influenceront les actions des personnages et ainsi leur évolution psychologique.

Ainsi, la structure de ces deux films illustre-t-elle un régime de l'image-temps : temps de suspicion et de remise en question, temps mental imposant sa propre dynamique et sa mise en tension aux dépens d'actions motrices réagissant aux exigences d'un monde extérieur. Par l'analyse d'une séquence choisie, nous tenterons dès lors de cerner à travers les marques d'expressions de l'image en mouvement, du son et du

---

<sup>197</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p.273



montage visuel et sonore, les traces d'une pensée à l'œuvre en soulignant sa logique particulière.

### 3.2.2 Analyse de séquence

#### 8 1/2 scène 3

La scène que nous soumettons à notre analyse correspond à la troisième scène de 8 1/2. La première scène nous présente, comme il a été dit un peu plus tôt, Guido lors d'un rêve. Ce rêve met en scène Guido dans un embouteillage qui finit littéralement par l'étouffer jusqu'à ce que le personnage sorte de sa voiture et vole au-dessus de la circulation, puis au-dessus de la mer dans laquelle il finira par tomber. La deuxième scène nous présente donc Guido lors de son réveil; son bras émergeant de son lit, à la suite de son cauchemar, au même moment où l'on entend sa respiration haletante. Puis, un docteur entre dans la chambre, tandis que l'infirmière et un autre docteur surgissent de part et d'autre de la pièce. Alors qu'un des docteurs s'affaire à écouter la respiration de Guido, et que l'autre lui parle du film que Guido prépare, « un film sans espoir », le coscénariste cogne à la porte. Celui-ci entre et s'assoit non loin du réalisateur. S'allumant une cigarette, il lui explique qu'il a lu son scénario et qu'il est prêt à lui formuler ses commentaires. Guido se lève (c'est la fin de l'examen médical) et se dirige vers la salle de bain, le visage dans l'ombre, la tête baissée. Le coscénariste donne rendez-vous à Guido aux « *springs* ». La scène se poursuit dans la salle de bain, nous laissant seuls avec Guido. Il s'agit là, en fait, d'un moment de transition nous menant vers la scène suivante (scène 3) que nous analyserons en partie.

Nous avons souligné le contexte narratif dans lequel nous engageait la scène 2. Celle-ci nous permet de présenter la situation et le personnage : il s'agit d'un cinéaste célèbre engagé dans l'écriture d'un scénario dont la production a déjà été entamée. Le coscénariste allant visiter Guido ce matin-là lui demande de le rejoindre dans le parc, ce que Guido fera dans la scène suivante. Or il s'agit là d'une suite logique; on dit « on se rejoint au parc »; et dans la scène suivante, les deux personnages s'y rencontrent. Pourtant, nous nous détachons quelque peu de la suite logique des événements, c'est-à-dire ici, de la nécessité de discuter avec le coscénariste pour faire avancer la finalisation du scénario. Sinon pourquoi découper en plusieurs moments la conversation entretenue avec le coscénariste? Pourquoi ne pas tout simplement introduire cette conversation dans les thermes? Or, ce qui nous intéresse réside dans le temps vacant entre ces deux moments narratifs, entre l'engagement verbal et cette rencontre, puisque cet épisode, tout comme la scène d'ouverture, nous installe dans un temps non narratif. Si la scène d'ouverture (celle du rêve) cherchait à mettre en contexte l'état d'âme du personnage par rapport à la suite des événements, celle-ci vient plutôt nous rappeler ce qui est le fil conducteur du récit: la pensée du personnage. Il y a en effet dans cet espace transitoire un moment de déambulation, d'errance propice à l'introspection et la pensée venant encadrer en quelque sorte le moment plus narratif qu'est la scène du réveil. Ce type d'enchaînement de scènes, ponctué par des moments d'introspection sera d'ailleurs repris tout au long du film, alors que Guido, peu attentif à son entourage, s'exilera (physiquement ou mentalement) du monde qui l'entoure. Or de ces 3 minutes et 24 secondes comprenant la fin de la scène 2 (décrite plus haut) et le début de la scène 3, un grand nombre d'éléments évoquent l'introspection du personnage, illustrée cette fois par les marques signalétiques de l'image et du son nous appelant à voir au-delà de la réalité présentée.

Cette scène de transition, qui fait pour ainsi dire partie de la deuxième scène, débute par une rupture sonore : les discussions des docteurs et des infirmières qui normalement devraient être entendues dans la pièce voisine sont complètement évacuées. Nous nous retrouvons ainsi dans le même silence opaque que celui du rêve de la scène d'ouverture. D'abord tapi dans l'ombre, Guido marche vers un miroir nous offrant sa réflexion. Une musique extradiététique (on ne voit pas sa source dans l'image) accompagne ce geste. Nous l'entendons progressivement, le son devenant de plus en plus imposant. Guido s'approche donc du miroir révélant bientôt son visage en gros plan. Le personnage allume la lumière et tout à coup on jette un éclairage sur ce faciès qui jusqu'alors n'avait été qu'entrevu, toujours présenté à la dérobée. On passe ensuite à un plan large : la lumière néon s'allume progressivement, et maintenant c'est tout le personnage qui est sous « les feux de la rampe », exhibé en plan plein pied. La musique devient de plus en plus forte, puis le téléphone sonne ; il s'agit d'un son diégétique puisqu'on voit le téléphone à l'écran. Guido ne prend pas l'appel, mais suit le rythme de la sonnerie avec son corps dans une gestuelle non conventionnelle et inutile, témoignant d'un moment d'introspection n'ayant aucun rapport avec son univers physique immédiat (Guido n'écoute pas de musique, ne se trouve pas dans une salle de danse).

Notons dans l'enchaînement de ces deux plans quelques signes marquant la prédominance de la pensée sur la réalité diégétique. Mentionnons d'emblée l'apport de la musique qui se présente sous une forme extra-diégétique d'abord, pour ensuite devenir diégétique, lorsque l'on voit les musiciens du parc, dans la scène suivante. L'extrait musical, débutant sur le plan où l'on découvre, enfin, le visage de Guido, provient de l'opéra de Wagner *La chevauchée de Walkirie*. Le caractère grandiloquent de la musique (issue d'un moment dramatique de l'opéra de Wagner) magnifie cet instant en lui donnant l'importance qu'il n'aurait pas nécessairement eue

si l'image avait été associée à son ambiance sonore diégétique. En effet, nous n'avons qu'à imaginer la scène sans la musique pour bien mesurer son apport : le bruit des conversations étouffées et de l'agitation des médecins nous renverrait à la banalité du geste de Guido par rapport à son univers immédiat (Guido s'éclipse pour aller à la salle de bain). En supplantant l'environnement sonore diégétique, la musique de Wagner nous indique que ce qu'il y a à voir ne réside pas dans la situation présentée, mais dans ce lien privilégié que nous entretenons avec le personnage qui nous communique, grâce à l'association particulière du son et de l'image, ces impressions. La musique nous permet d'intégrer la perspective de Guido et de nous détacher de la scène précédente, en campant l'état d'âme du personnage. Ainsi, tout est commandé par le rythme interne de la quête du personnage qui initie ici un nouveau mouvement, le début d'une croisade. La trame sonore fait davantage qu'appuyer la dramatique déjà présente dans l'image: elle confronte la banalité apparente de cet instant au chamboulement de l'esprit de Guido et donne, grâce à cette association, un sens à la scène; celui du sentiment qui habite alors le personnage. Ainsi, cette musique, qui s'enchaîne à la scène 3 sous la trame musicale de Wagner, contribue à faire un pont entre la scène de la salle de bain et la scène suivante. Un lien, crée une fois de plus, par le mouvement d'une pensée qui nous guide d'une scène à l'autre. Or, l'association musique-Guido se trouve renforcée du fait que le mouvement lent de la caméra, ce regard flottant sur les visages dans la scène suivante, possède un rythme se mariant bien avec la musique, ce qui sera le cas d'ailleurs pour tout le reste de la séquence, jusqu'à ce que Guido rejoigne le coscénariste<sup>198</sup>. La pensée de Guido se trouve donc incarnée par le mouvement, le rythme, l'affect de la musique grâce à l'association du montage sonore et visuel, ainsi que par le rythme des mouvements de caméra. Le personnage reprendra d'ailleurs le même air dans plusieurs scènes (alors

---

<sup>198</sup> On doit noter, par contre, qu'à l'intérieur de cette scène s'enchaîne à la pièce de Wagner celle d'un autre compositeur célèbre (l'italien Rossini avec un extrait du Barbier de Séville). Nous nous sommes concentrés sur la pièce de Wagner pour les besoins de cette analyse bien que l'extrait de Rossini puisse être tout aussi signifiant.

qu'il est accompagné de son amante, et que ne l'écoutant pas, il lit le journal; alors qu'il va à la rencontre de l'équipe de production dans le hall d'hôtel) pour bien marquer la prépondérance de ce point de vue introspectif sur le déroulement des événements.

Ce parti pris esthétique se répercute en effet dans le découpage de la scène. La caméra accompagne Guido dans son mouvement vers le miroir. Cet élan est accentué par l'isolement du visage (en plan serré d'abord), et le jeu de la lumière qui le dévoile dans le premier puis le deuxième plan. Le découpage de l'espace et la musique confère une tonalité dramatique au moment, jouant sur le rythme du montage et des lumières qui s'allument pour maximiser l'impression ressentie. L'image embrasse tout à fait l'esprit du personnage qui sort du rêve pour se révéler à lui-même, dans une « chevauchée » de l'espace qui le sépare du miroir; l'espace de son introspection occupant bientôt, celui, physique, de la salle de bain. Cette esthétique nous éloigne de l'approche réaliste à laquelle s'attachait Bazin. En effet, plutôt que de laisser les éléments extérieurs, dans leur temporalité naturelle, révéler, par indice, l'état d'âme du personnage (par le geste du regard jeté au miroir, ou encore par celui de la danse rythmée par la sonnerie du téléphone); l'image, les effets de lumières et la musique interfèrent directement sur cette réalité, nous déplaçant ainsi de la position de l'observateur à celle, dynamique et participative, de Guido.

Cette subjectivité s'affiche de façon plus évidente dans la scène suivante. Le premier plan de cette séquence (scène 3) fait un long mouvement de panoramique en glissant sur les visages de femmes et d'hommes se prélassant au parc. Le regard que ces femmes jettent à la caméra, souriant à l'objectif, lui envoyant la main en signe de salutation, confère au plan un aspect particulier, puisqu'on tombe dès lors dans un

regard subjectif. Ainsi, la caméra incarne une figure « humanisée » reconnue par les protagonistes. Nous pouvons donc supposer que la caméra personnifie Guido, puisque comme nous allons le découvrir plus tard, il s'agit d'un personnage célèbre qui, justement, attire les regards de curieux. Pourtant, à ce stade-ci du film, nous ne savons pas encore exactement à quel personnage on a à faire. L'identification au personnage de Guido aurait pu être facilitée par un plan, ouvrant cette séquence, où l'on voit le cinéaste déambulant dans le parc. Ceci nous aurait ainsi permis de lier ce regard à celui de Guido, offrant une mise en contexte, par lien de cause à effet, qui justifierait cette série de plans. Mais il n'en est rien. Certes, on voit Guido dans le parc (à partir du cinquième plan) alors que celui-ci reste assez statique, attendant en file pour obtenir son verre d'eau. Pourtant, l'idée que le personnage soit assez peu mobile contraste avec le mouvement de la caméra. Il aurait ainsi fallu présenter Guido en mouvement pour mieux lui attribuer la « paternité » de ce regard. D'autant plus que le plan précédant l'arrivée de Guido surplombe la terrasse du parc, faisant un mouvement de haut en bas : une position de caméra qui se veut d'abord aérienne pour ensuite s'abaisser au niveau des gens assis à l'extrémité de l'endroit où nous étions précédemment. Il va sans dire que le saut de ce plan-ci au plan suivant (où l'on découvre Guido attendant en file) constitue dans l'univers diégétique une distance importante à franchir, à pas d'homme, en fonction de cette durée. Or, la position de la caméra, aérienne, de même que l'enchaînement qui s'opère avec le plan suivant (passant aisément d'un espace à un autre) pourraient nous laisser croire que nous adoptons un point de vue omniscient. Nous supposons toutefois que nous nous retrouvons plutôt, comme nous l'avons mentionné plus haut, dans un discours indirect libre. Ainsi, l'image représente de façon indirecte l'esprit de Guido qui survole la scène de la même manière que celui de la musique liant ces différents plans. En effet, ces différentes positions adoptées par la caméra ne servent pas une démonstration explicative des événements par un narrateur externe, elles misent plutôt sur l'impression ressentie à la croisée des regards. Ainsi, en examinant de plus

près les gestes, figures, ou objets sur lesquels ce regard s'attarde, nous pouvons mieux sonder ce qui l'occupe, ce qui l'anime et donc révèle une pensée l'amenant à s'attacher à ces détails.

Afin de bien trier les différents niveaux de sens se dégageant de ce qui nous est présenté à l'image, nous nous appuyerons sur le texte « Le troisième sens » de Roland Barthes. Dans son texte, Barthes propose de partager trois niveaux de sens perçu à travers l'image filmique. Le premier niveau correspond à ce qui nous est communiqué à la base de l'image de façon claire et non équivoque. Dans la séquence qui nous intéresse, il s'agirait ainsi d'y percevoir simplement la déambulation du personnage marchant à travers ces femmes et ces hommes dans le parc. Cela nous ramène à ce que le personnage s'apprête à faire, c'est-à-dire, rejoindre le coscénariste Daumier dans le parc. Le deuxième niveau de sens est quant à lui plus symbolique. Celui-ci serait véhiculé, par exemple, par les costumes de ces femmes et de ces hommes, tous bien habillés, révélant ainsi leur classe sociale. On pourrait voir, aussi, par la présence de ces hommes âgés, courbés, s'asseyant avec peine, se faisant aider par les religieuses, ou s'appuyant sur une canne d'une main tremblotante qu'on filme en gros plan, le symbole d'une vieillesse malade incarnant cet endroit; c'est-à-dire, un genre de sanatorium. Or, une étude attentive de ce que nous propose l'image nous permet d'en dégager un troisième sens, moins clair, nous laissant plutôt dans une impression d'étrangeté, comme si l'image était marquée de traits insaisissables, ce que Barthes qualifie de sens obtus :

[...] le sens obtus semble s'éployer hors de la culture du savoir, de l'information; analytiquement, il y a quelque chose de dérisoire; parce qu'il ouvre à l'infini du langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique; il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses

inutiles; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval.<sup>199</sup>

Ce qui, selon Barthes, se déploie « hors de la culture du savoir, de l'information » et qui « se borne au regard de la raison analytique » correspond à nos présupposés, reflétant un « langage » de l'image et du son qui nous appelle à regarder au-delà du premier et deuxième sens (narratif, rationnel et symbolique) pour nous attarder à l'impression qui se dégage des images, la représentation « d'une pensée du tout, présupposée, obscure, aux images agitées, brassées, qui l'expriment<sup>200</sup> ». Ainsi, nous ne sommes plus ici dans les termes, nous nous retrouvons au cœur d'un « carnaval<sup>201</sup> », théâtre moderne traversé par le regard solitaire de Guido. Bien qu'il soit ardu d'explicitier l'indicible (Barthes dira à cet effet « comment décrire ce qui ne représente rien? ») nous observons de plus près ces différentes figures, en soulignant leur puissance d'évocation, rappelant davantage un mode d'expression poétique que de prose.

Le premier visage qui se présente à nous lors de cette entrée dans le parc a effectivement quelque chose qui détonne. D'abord, nous voyons cette femme cachée sous un éventail, ne laissant transparaître que son regard perçant qui fixe la caméra, ses cheveux foncés tirés sévèrement vers l'arrière, la tête camouflée sous une ombrelle. À première vue, cette femme semble avoir un air de courtisane japonaise. Ce qui cloche par contre, lorsqu'on observe attentivement l'image, c'est que son

---

<sup>199</sup> Roland Barthes. « Le troisième sens », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, Paris, p.46

<sup>200</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 273

<sup>201</sup> Il est intéressant de noter ici que le terme « carnaval » renvoie d'une certaine manière à l'esthétique fellinienne, très influencée par le monde du cirque.



origine ethnique ne convient pas du tout à son allure (elle n'a pas de traits asiatiques). Cette anomalie est magnifiée par le regard persistant de cette femme, braqué sur la caméra, d'une impassible oppression. D'entrée de jeu, on se fait donc « persécuter » par ce regard intense et scrutateur. Ceci s'avère d'autant plus étrange qu'avec la suite des femmes que nous allons voir, la plupart d'entre elles sourient ou réagissent aimablement face à la caméra.

Lorsqu'on tombe dans le deuxième plan (après que le premier ait fini son long panoramique circulaire), ce que nous voyons du premier coup d'œil est l'importance d'une masse blanche, remplissant l'écran, bougeant au rythme de la musique de Wagner. Il s'agit en fait d'un cortège de sœur, toute vêtue de blanc sous le soleil. Celle-ci se présente d'abord comme une masse lumineuse et sans visage (elles sont de dos), marchant au trot vers le point de fuite du plan. La caméra opère de nouveau un panoramique, cette fois dans l'autre sens allant de la gauche vers la droite. À la suite du défilement des religieuses, on rencontre dans le même plan quelques femmes saluant la caméra. Plus le plan avance, plus nous nous rapprochons des visages de ces femmes dans la foule, venant isoler celui d'une femme ayant une cigarette lui pendant de la bouche, les yeux cachés par des verres fumés. La caméra s'immobilise ensuite sur sa voisine. Le visage penché vers l'arrière, la bouche légèrement entrouverte, celle-ci ressemble, dans son immobilité, à un corps mort, les yeux plissés, les sourcils rappelant l'arc de son chapeau (d'ailleurs, celle-ci ressemble étrangement à la « femme poisson » d'Eisenstein qu'a analysé Barthes pour son article). Enfin, prenons à titre de dernier exemple cette autre femme présente dans le plan suivant (troisième plan) qui comme les deux « dormeuses » apparaissent au bout d'un mouvement de caméra. Il s'agit cette fois-ci d'une femme au visage grave, se présentant en avant-plan dans l'image, elle nous apparaît imposante. Les cheveux très courts, portant un veston, chemise et nœud papillon, cette femme ayant l'allure et la

stature d'un homme scrute l'horizon d'un air méfiant. L'ambiguïté de genre surprend d'autant plus que la proximité du personnage avec la caméra magnifie ces détails dérangeants.

Tous ces éléments carnavalesques nous amènent à considérer comme normale l'arrivée du fantôme de Guido dans la scène (lorsqu'on tombe enfin sur Guido, celui-ci est en proie à une hallucination éveillée : la musique cesse et du bois surgit une femme gracieuse venant lui donner un verre d'eau, qu'elle lui tend avec sourire). En effet, le fait que Claudia (la jeune femme sur qui fantasme Guido) soit seule dans le plan, qu'on prenne le temps de la voir venir vers nous et qu'elle porte un accoutrement simple, démarque ce moment du reste de la scène (les personnages du parc surgissent de toutes parts, portent des vêtements sophistiqués et étranges, lourd de contrastes, marche au trot comme des soldats en attendant leurs verres d'eau, en nous imposant leur présence oppressante de façon chaotique). On renverse donc l'« ordre des choses » en affirmant que ce monde est étrange, insaisissable et qu'il n'y a finalement de repos que dans notre pensée intime porteuse de sens et de clarté.

« Que signifie cette apparition à la fontaine? La pureté? La tendresse? De tous les symboles de cette histoire, c'est le pire. » Les paroles de Daumier, que nous entendons hors champ grâce à la lecture qu'en fait Guido, soulignent l'incompréhension du critique face au réel sujet du film (et ainsi par extension, du caractère inadéquat d'une lecture selon les codes traditionnels de la narration). Or cette critique est interrompue à l'instant où Guido la chasse de son esprit, s'arrêtant net dans sa lecture. Sa pensée, qui est au commande, marque sa primauté et nous rappelle que l'intérêt ne se situe pas dans la symbolique du fantasme et ses effets sur la réalité, mais dans les multiples effets de contraste produits par ce troisième sens,

porteur d'impression connotant l'univers de sa perspective unique. Dans ses termes, le moindre détournement de la pensée (du regard qui s'attarde à des visages, de l'esprit qui est guidé par une mélodie et qui bifurque par la suite dans l'imaginaire) est considéré comme hautement signifiant. Ainsi, la logique rationnelle de Daumier est ici inapplicable, car l'objet du regard et les liens qui régissent les différents sauts temporels et spatiaux ne sont pas narratifs ni rationnels, mais affectifs et associatifs; ou comme le dirait Deleuze, il ne « s'opère[nt] pas nécessairement rationnellement (sans être illogiques)<sup>202</sup> ». En misant sur l'impression, ce qui selon Daumier s'avère être un « jeu dépourvu d'inspiration poétique », on use justement d'une logique poétique et ce même dans les scènes, tels que nous l'avons vu, s'inscrivant dans la réalité. Ainsi, le film répond-t-il au projet de l'image-temps puisque « L'image filmique nous livre à la conscience uniquement l'élément matériel de la sensation, la conscience immédiate, le quale sensoriel.<sup>203</sup> »

### **Giulietta degli spiriti; Scène d'ouverture**

Il est intéressant ici de dresser un parallèle avec la scène d'ouverture de *Giulietta degli spiriti*. Tout comme la scène de la salle de bain dans *8 1/2* s'attache à l'idée du miroir et du visage voilé- dévoilé, la scène d'ouverture de *Giulietta degli spiriti* nous révèle peu à peu et par l'entremise de miroirs cette fois-ci démultipliés, l'identité de l'héroïne. Celle-ci se prépare à recevoir son mari pour leur anniversaire de mariage, elle s'agite avec hâte devant la glace, se change (de perruque et de costume) avant de se glisser dans l'ombre pour faire une surprise à son mari. À l'arrivée de ce dernier,

---

<sup>202</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 213

<sup>203</sup> Éric Costeux. *Cinéma et pensée visuelle; regard sur John Carpenter* (Paris : Éditions L'Harmattan, 2005), p.

Giulietta s'avance vers son époux, un geste qui plonge son visage, qui n'avait jusqu'alors été qu'entrevu et deviné, dans la lumière.

La scène du miroir dans *Giulietta degli spiriti* rappelle celle de *8 1/2*. Et pourtant, là où le miroir nous offre une plongée en apesanteur dans la perspective de Guido, l'identité de l'héroïne est ici quintuplée. Ainsi, le miroir de *8 1/2* préfigure la caméra subjective de la scène suivante et marque la primauté du point de vue de Guido. Or, la première scène de *Giulietta degli spiriti* nous offre d'abord un point de vue général (une maison ouverte aux multiples fenêtres), puis non pas un mais plusieurs miroirs. Giulietta emprunte divers costumes, changeant de tête (de la rousse, à la blonde, puis à la brune) comme d'identité. Elle offre ses vêtements à ses domestiques qui occupent à tour de rôle l'espace du miroir dans un jeu de chassé-croisé où l'on perd nos repères spatio-temporels. Le visage du mari sera également camouflé dans l'ombre à son arrivée. On découvrira d'abord ceux de son entourage qui viennent à sa suite, brisant non seulement l'intimité du souper d'amoureux, mais également l'intimité de Giulietta, lorsque celle-ci s'isolera plus tard aux toilettes pour leur échapper. Ce moment, qui rappelle la scène des toilettes de *8 1/2*, démarque d'ailleurs *Giulietta degli spiriti*: alors que celle-ci tente de créer son espace introspectif, celui que revendique Guido dès les premières images de *8 1/2*, elle sera envahie par le monde extérieur.

Ainsi, les visages des domestiques, ceux des femmes qui la côtoient, de la voisine libertine que Giulietta aurait pu devenir, ou celui de la femme à la télévision qui lui dicte ce qu'elle doit faire pour plaire, représentent les multiples facettes de Giulietta. Envahie par son entourage ou tapie dans l'ombre de son mari, Giulietta se présente d'abord comme une femme dépossédée d'elle-même (elle dira d'ailleurs à propos de

son mari qu'« il est devenu mon monde : mon mari, mon amant, mon père, ma maison. »). Confrontée à l'abandon de ce dernier, Giulietta se dévoilera en apprivoisant peu à peu sa solitude et ce qui occupe son esprit. « Toute ma vie est pleine de gens qui parlent. Allez-vous en hors d'ici! » : dans le chaos réel ou fantasmé qui l'entoure, Giulietta cherchera sa voix. Ainsi, le film retrace cette quête en l'intégrant, comme nous venons de le voir par l'exemple des miroirs démultipliés, au sein même de sa matière signalétique. Les miroirs, comme les voix de l'au-delà, refléteront en effet les errances de l'esprit de Giulietta, le monde des possibles qui s'offrent à elle. « C'est comme si tu te voyais dans un miroir » lui dira une de ses convives au sujet d'un exercice psychanalytique auquel Giulietta s'adonnera. Ainsi, lorsque Giulietta s'exilera chez sa voisine, elle se retirera dans la chambre de son hôtesse pour trouver un peu d'intimité. Elle y sera d'abord accueillie par un petit miroir qu'on lui tendra, encadrant son visage, puis aura à faire face à un immense miroir recouvrant toute la surface du plafond. Celui-ci projettera l'image d'une jeune fille qui, enchaînée à un grillage, est en proie à des flammes. Prenant peur, Giulietta détachera son regard du miroir pour retrouver cette même petite fille à ses côtés, dans la pièce. Cette image, plus tôt issue de l'univers de ses songes, intègre dès lors sa réalité. Ainsi, ces éléments irréels se mêleront au monde visible dans un « point d'indiscernabilité ». En effet, nous reprenons l'expression de Deleuze, car ici « (...) la perception et le souvenir, le réel et l'imaginaire, le physique et le mental, ou plutôt leurs images se poursuivaient sans cesse, courant l'une derrière l'autre et renvoyant l'une à l'autre autour d'un point d'indiscernabilité.<sup>204</sup> » Cette cohabitation entre l'esprit de Giulietta et le monde réel sera de plus en plus présente, jusqu'au dénouement final. En effet, alors que Giulietta reprendra possession de sa maison (la domestique et le mari quittent la demeure) celle-ci sera confrontée à ses visions. Commandées par son esprit (« ce n'est pas vrai, vous n'existez pas, partez. ») elles disparaîtront momentanément pour réapparaître un peu plus tard. Or ce n'est que

---

<sup>204</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p.93

lorsque Giulietta libérera de ses chaînes la petite fille, pénétrant pour y arriver dans le labyrinthe imaginaire de sa maison, qu'elle sera enfin maîtresse d'elle-même et de ses perceptions.

Ainsi, là où il y avait véritablement scission par effet d'alternance entre le monde extérieur et l'univers introspectif de Guido<sup>205</sup>, ceux-ci, dans *Giulietta degli spiriti*, se nourrissent l'un l'autre (par l'entremise des miroirs, des visages de femmes que Giulietta côtoie). Or si l'exemple de *8 1/2* évoquait pour nous le deuxième moment de la pensée chez Deleuze, celui-ci nous rappelle plutôt le troisième moment où « le concept est en soi dans l'image, l'image est pour soi dans le concept.<sup>206</sup> » La prépondérance du miroir, ouvrant une brèche sur le monde mental de Giulietta, nous rappelle l'idée d'image cristal chez Deleuze. L'auteur affirme en effet que « Si l'alternative réel-fictif est si complètement dépassée, c'est parce que la caméra, au lieu de tailler un présent, fictif ou réel, rattache constamment le personnage à l'avant et à l'après qui constituent une image-temps directe.<sup>207</sup> » Or nous supposons ici que ce film présente une image-temps directe, par laquelle Giulietta fait ressurgir tout à la fois son passé et son présent en réactualisant des images du passé (comme celle de la petite fille enchaînée représentant l'enfance de Giulietta) au sein de sa réalité, de même qu'en modifiant les souvenirs en fonction de ce qui est vécu dans le présent. Or ce qui traverse *Giulietta degli spiriti*, ce qui lie ces images entre elles demeure l'impression, la quête identitaire et affective qui la transportent, nous offrant, à leur issu, rien d'autre qu'une prise de conscience :

---

<sup>205</sup> À certains moments, les êtres fantasmés par Guido s'insinuent au sein même de sa réalité. Pourtant, la coexistence de ces deux mondes ne servira qu'à mieux opérer la transition vers les scènes de rêves, de souvenirs ou de fantasmes

<sup>206</sup> Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 210

<sup>207</sup> *Ibid*, p. 198

Et le sentiment c'est ce qui ne cesse de s'échanger, de circuler d'une nappe à l'autre, au fur et à mesure des transformations. Mais quand les transformations forment elles-mêmes une nappe qui traverse toutes les autres, c'est comme si le sentiment libérait la conscience ou la pensée dont il était gros : une prise de conscience d'après laquelle les ombres et les réalités vivantes d'un théâtre mental, les sentiments, les vraies figures d'un jeu « cérébral » très concret.<sup>208</sup>

Ainsi, Guido fuit dans ses songes, faisant intervenir tout à la fois les êtres de ses fantasmes, de ses souvenirs et de son univers immédiat pour échapper à la réalité; alors que Giulietta doit accepter la coexistence de ces deux mondes pour mieux affronter sa réalité, achevant de surcroît la quête de Guido. Guido est-il menteur? Giulietta en proie à des esprits malveillants? Guido le répétera, il veut faire un film honnête, dire la vérité. Or la question ici n'est pas de savoir s'il peut l'être vraiment, mais de quelle manière, à travers cette représentation cinématographique, ce monde de l'illusion, peut-on l'être... En nous posant la question de la représentation (entre image de la réalité et image mentale) on s'interroge par le fait même sur le sens du *vrai* : qu'est-ce qui fait réellement sens, ma pensée et mon interprétation de la réalité ou cette réalité livrée à nous dans ce qu'elle comporte de plus objectif et de factuel? Deleuze affirmera à cet effet que « C'est sous ces conditions de l'image-temps qu'une même transformation entraîne le cinéma de fiction et le cinéma de réalité, et brouille leurs différences : dans le même mouvement les descriptions deviennent pures, purement optiques et sonores, les narrations falsifiantes, les récits des simulations. C'est tout le cinéma qui devient un discours indirect libre opérant dans la réalité.<sup>209</sup> »

---

<sup>208</sup>Gilles Deleuze. *L'Image-temps* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 163

<sup>209</sup>Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Paris : Éditions de minuit, 1983), p. 229

## CONCLUSION

Dans leur ouvrage anthologique retraçant les écrits associés aux premiers temps du cinématographe, Moure et Banda rapportent les propos d'un journaliste ayant assisté à l'une de ses premières projections publiques: « Lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.<sup>210</sup>» Les réactions suscitées par cette nouvelle « machine » présentent en effet bien plus qu'une curiosité, elles formalisent un vieux désir de reproduire l'être-là « avec toute l'illusion de la vie réelle<sup>211</sup> », une quête engagée avec différents appareils conçus en ce sens et l'ayant précédé. Ainsi, le médium cinématographique se distingue des autres arts en campant, avec toujours plus de justesse, notre perception, ce qui fait encore aujourd'hui sa spécificité (pensons aux ajouts du 3D). Bien que ce parallèle entre la perception humaine et la captation de l'image cinématographique fera l'objet de critiques (de Münsterberg et Merleau-Ponty aux écrits plus récents des cognitivistes), l'acuité mimétique du médium a continué à inspirer cinéastes et théoriciens. Ceux-ci y ont non seulement vu la possibilité de reproduire la perception, mais également celle d'incarner la conscience faisant du cinématographe une machine intelligente capable de penser.

André Bazin, qui s'est penché sur l'ontologie du cinéma, s'est justement attardé aux origines du cinématographe afin de mieux cibler sa spécificité. Près d'un demi-siècle après sa création, Bazin y perçoit, lui aussi, une volonté de supprimer la mort. En

---

<sup>210</sup> La Poste du 30 décembre 1895 / « La mort cessera d'être absolue... » dans Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma: naissance d'un art, 1895-1920* .( Paris : Flammarion, 2008), p. 41

<sup>211</sup> Le Radical du 30 décembre 1895/ «L'illusion de la vie réelle...» dans Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma: naissance d'un art, 1895-1920* .( Paris : Flammarion, 2008p.39



effet, l'auteur retrace les origines du cinématographe jusqu'au processus de momification égyptienne qui, grâce à l'empreinte du corps, conservera une trace intacte de la vie, ce que Bazin appelle « la momie du changement ». Pour Bazin, le cinématographe détient une habilité semblable, en venant parachever cette quête d'objectivité. Ainsi, dans le maniement de l'image et du son<sup>212</sup>, Bazin prône l'effacement de l'auteur en minimisant l'intervention humaine. En ce sens, « La spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside [au contraire] dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace.<sup>213</sup> » Le montage représente donc « le procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence<sup>214</sup> » puisqu'il crée un sens « que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport.<sup>215</sup> » Bazin prônera plutôt le plan séquence : une image qui doit d'abord servir l'unité de lieu et de temps. En effet, « Du montage, le cinéma parlant avait cependant conservé l'essentiel, la description discontinue et l'analyse dramatique de l'événement. Il a renoncé à la métaphore et au symbole pour s'efforcer à l'illusion de la représentation objective.<sup>216</sup> »

Bazin s'attache d'abord aux possibilités de l'empreinte. La caméra, la mise en scène et le montage ne doivent pas altérer la réalité partagée : ils incarnent un point de vue non participatif d'observateur. Le cinéma doit ainsi rendre le plus fidèlement possible

---

<sup>212</sup> En terminant son article par cet exergue (« Par ailleurs le cinéma est un langage ») Bazin annonce l'issu de ses présupposés : l'emploi d'un certain langage cinématographique.

<sup>213</sup> André Bazin. «Montage interdit » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.55

<sup>214</sup> *Ibid*, p. 55

<sup>215</sup> André Bazin. «L'évolution du langage cinématographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p. 65

<sup>216</sup> *Ibid*, pp.78-79

la réalité, une réalité à laquelle nous devons, nous spectateurs, adhérer. Pour reprendre ses termes, « Ce qu'il faut, pour la plénitude esthétique de l'entreprise, c'est que nous puissions *croire* à la réalité des évènements en les *sachant* truqués. [...] Ce qui importe seulement, c'est qu'il puisse se dire, tout à la fois, que la matière première du film est authentique et que, cependant, « c'est du cinéma »<sup>217</sup> ».

Chez Bazin, l'authenticité passe par la machine, donc nous en concluons par un point de vue – faillible et empreint de *pré-jugés* – effacé. Certains auteurs l'envisagent pourtant autrement : pour eux, le cinématographe se doit d'adopter un point de vue engagé jouant justement sur son caractère illusoire. Ils s'attacheront davantage au mimétisme de la perception qu'à celui de la réalité; à ce qui connote ce regard et altère son objectivité, l'intentionnalité qui organise notre perception, ce que nous regrouperons sous l'idée de pensée. Ces auteurs, dont nous avons parlé dans le chapitre 2, s'intéressent, de près ou de loin, à la pensée au cinéma, qu'il s'agisse d'une pensée réfléchie, rationnelle et discursive ou traduisant l'ineffable de notre esprit. De Vertov à Tarkovski, ceux-ci voient dans l'image cinématographique un outil pouvant témoigner de notre rapport intime au monde par les traits expressifs du montage, du cadrage et de la mise en scène. Notre questionnement s'inscrit en continuité avec le leur : nous chercherons donc à travers les marques signalétiques du cinéma les traces d'une pensée.

La logique soutenant l'enchevêtrement des images et des sons est souvent considérée en fonction de deux points de vue : soit le point de vue omniscient et sa logique narrative (cinéma classique), soit le point de vue de l'auteur et sa logique auctoriale (cinéma moderne et tradition critique initiée par les *Cahiers du cinéma*). Dans cette perspective, les auteurs vus plus tôt, qui se sont détachés d'un cinéma plus classique,

---

<sup>217</sup> André Bazin. «Montage interdit » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.56

seront lus dans une logique auctoriale : ce qui fait sens en fonction de leur système propre. Or, ce qui nous intéresse ici n'est ni une analyse en fonction d'une logique narrative, ni dans le cadre précis de la pensée d'un auteur, mais au sein d'une logique de la pensée. Pour mieux nous situer par rapport à ce concept, nous nous sommes attardés aux théories de Deleuze. En érigeant deux régimes de l'image (l'image-mouvement attribuée au cinéma classique et l'image-temps attribuée au cinéma moderne), Deleuze s'intéresse aux logiques qui régissent l'organisation des images et des sons avec l'idée que le cinéma se doit d'abord de représenter une pensée. Deleuze se détache d'une lecture auctoriale et reprend les présupposés des auteurs que nous avons mentionnés plus tôt en poursuivant leurs réflexions sur la question de la pensée au cinéma. Deleuze propose que la pensée opère selon différentes logiques. Associée à un cinéma moderne, elle troque le langage discursif et la rationalité contre l'association affective qui surgit dans l'instantanéité, les figures expressives véhiculant d'abord des impressions. On s'ancre donc, comme le suppose Pasolini (dont fait mention Deleuze), dans une langue de poésie plutôt qu'une langue de prose; dans un point de vue subjectif qui opère par un discours indirect libre plutôt qu'un point de vue omniscient opérant par lien de cause à effet. C'est dans cette perspective que nous avons abordé l'analyse des œuvres de Federico Fellini. En effet, Fellini marque avec *8 1/2* une scission entre le régime de l'image-mouvement et l'image-temps à l'intérieur de sa filmographie. Fellini, qui est issu du néo-réalisme, se détachera d'un style de mise en scène plus classique et narratif. En effet, les œuvres que nous avons analysées adoptent un style beaucoup plus libre et poétique. Brouillant notre rapport spatio-temporel avec le monde qui nous est présenté, s'intéressant davantage à ce qui traverse l'esprit de ses personnages qu'au contexte duquel ils sont issus, ces films offrent une parfaite démonstration du concept d'image-temps et ainsi d'un cinéma qui embrasse tout à fait la logique de la pensée, l'intégrant au sein même de sa structure et de son articulation des images et des sons. Un style brisant une certaine transparence du dispositif qui dans les propositions de

Bazin s'accompagnait de l'esthétique néo-réaliste; la quintessence d'un cinéma respectant son ontologie.

L'exercice de l'analyse nous aura permis d'illustrer un régime de l'image-temps, en affirmant la prépondérance d'une langue de poésie au sein d'un cinéma de la pensée. Dans son ouvrage *À quoi pensent les films*, Jacques Aumont s'interroge sur ce que peut l'analyse puisque « c'est aux images de parler, non à des textes censés être leurs tuteurs (voire leurs chaperons)<sup>218</sup> ». Or pour lui, « [...] l'œuvre qui importe pour l'analyse, c'est celle qui invente quelque chose. Et, comme une pratique signifiante, un langage ou un art ne peuvent inventer, à eux seuls, de nouveaux contenus de pensée qu'en inventant aussi de nouveaux modes d'expressions, l'œuvre inventive est celle qui pose un problème d'expression- ou mieux, qui en donne la solution [...]»<sup>219</sup>. Ainsi, l'œuvre de Fellini nous intéresse non seulement parce qu'elle illustre la pensée au cinéma, mais parce que celle-ci pose un problème d'expression. En effet, elle nous permet de revoir ce que nous entendons par réalisme en confrontant Bazin dans ses présupposés.

Nous l'avons dit plus tôt, Bazin prône un style qui se définit « par un effacement devant la réalité<sup>220</sup> ». Pas d'intervention, puisque « le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté.<sup>221</sup> » Ainsi, « Le montage

---

<sup>218</sup>Jacques Aumont. *À quoi pensent les films*. (Paris : Éditions Séguier,1996), p.36

<sup>219</sup> *Ibid*, p.124

<sup>220</sup> André Bazin. «L'évolution du langage cinématographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p. 70

<sup>221</sup> André Bazin. «L'évolution du langage cinématographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.76

ne peut y être utilisé que dans les limites précises, sous peine d'attenter à l'ontologie même de la fable cinématographique.<sup>222</sup> » En ce sens, *8 1/2* et *Giulietta degli spiriti* s'opposent apparemment à ce que devrait être le réalisme, tel que nous le comprenons par Bazin. En effet, par la mise en abîme de *8 1/2*, l'auteur explicite les moindres rouages du film, les commente à même son déroulement afin de souligner les mécanismes de sa fabrication. Il use de l'image et du son qui à travers un montage, un cadrage et une mise en scène expressifs créent délibérément une perte de repères par rapport à la réalité. Cette opération sert pourtant à rendre compte de façon « réaliste » d'une expérience vécue. Nous l'avons mentionné plus tôt, Guido (*8 1/2*) répétera sans cesse qu'il souhaite atteindre la vérité, tout dire et faire un film véritablement honnête. Cette honnêteté sera atteinte lorsque le personnage rendra compte de tout ce qui traverse son esprit, de sa vision singulière des événements en l'intégrant au déroulement même du film. De la même manière, Giulietta trouvera quiétude dans l'acceptation du monde de son esprit. Le réalisme chez Fellini s'associe à l'honnêteté d'un point de vue qui s'affiche et qui, puisque tout est perçu à travers sa réinterprétation de la réalité, traite également le cinéma comme une représentation. Ainsi, nous suggérons que l'effacement de Bazin est ici réinterprété et non contredit. L'auteur témoigne sans censure et en toute honnêteté de sa perspective puis s'efface derrière les pensées que génère le film qui, une fois achevé ne lui appartient plus. En ce sens,

[...] il ne s'agit justement pas de comparer directement un réel quelconque et « sa » représentation; ce qui nous est donné à voir dans la plus grande généralité, *c'est, d'abord, le réel d'une représentation, et ensuite, strictement à travers des signes, une réalité représentée*; autrement dit, la seule réalité immédiate est celle de la représentation et la réalité représentée est d'emblée

---

<sup>222</sup> André Bazin. «Montage interdit » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p.56

médiatisée. Ainsi, la question du rapport du cinéma à la pensée est la question du rapport de signes conformés cinématographiquement à la pensée.<sup>223</sup>

Fellini rend compte de notre impossibilité d'aborder objectivement le monde. Le lieu mental est un lieu de représentations; le cinéma aussi. Fellini s'intéresse donc au mécanisme de la pensée pour traduire l'essence de l'Homme et ainsi celui du cinéma : un « cinéma-mensonge » conditionné par son sujet et par son médium. Bazin estimait que « [...] la vraie révolution s'est faite beaucoup plus au niveau des sujets que du style; de ce que le cinéma a à dire au monde, plutôt que de la manière de lui dire. Le « néo-réalisme » n'est-il point d'abord un humanisme avant d'être un style de mise en scène? » S'éloignant des considérations de style, l'auteur ajoutera d'ailleurs, qu'« il faut donc chercher ailleurs les signes et les principes de l'évolution du langage : dans la remise en cause des sujets et par voie de conséquence des styles nécessaires à leur expression.<sup>224</sup>» Ainsi, comme Fellini offre un témoignage humaniste de la condition de l'homme, nous estimons que le style nécessaire de son expression est celui de la pensée. En ce sens, n'est-il pas permis de croire que les œuvres étudiées font suite aux recherches de Bazin sur l'ontologie du cinéma en offrant une nouvelle définition du réalisme par le « problème d'expression » qu'elles supposent? En effet, pour traduire notre impression d'être au monde et laisser une empreinte des conditions de notre existence, ne faudrait-il pas d'abord considérer la lunette par laquelle nous avons l'habitude de percevoir le monde, un regard singulier et intime, orienté par une pensée?

---

<sup>223</sup> CHÂTEAU, Dominique. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*, Éditions L'Harmattan, 2009 p. 105

<sup>224</sup> André Bazin. «L'évolution du langage cinématographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris : Éditions du CERF, 2010), p. 71



## BIBLIOGRAPHIE

Agel, Geneviève, Delouche, Dominique, «Les Chemins de Fellini», suivi de «Journal d'un bidoniste», Paris : Éditions du Cerf, 1956, 159p

Amengual, Barthélemy. «Itinéraire de Fellini : du spectacle au spectaculaire » in *Études cinématographiques*, nos 28-29, Hiver 1963, pp.6-9

Aumont, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris : Éditions Séguiet. 1996. 287 p.

Aumont, Jacques. *Les théories des cinéastes*, éditions Armand Colin, 2005. 170p.

Astruc, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo » in *L'Ecran français*, n°144, 30 mars 1948 repris ici dans *Traffic*, no. 3 été 1992, p.148

Banda, Daniel, Moure, José, *Le cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, Paris : Flammarion, 2008, 532 p.

Barthes, Roland (1982b), « Le troisième sens », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Seuil, pp.46-53

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du CERF, 2010, 372p.

Bazin, André. «De l'autre côté du néo-réalisme » dans *Cahier du cinéma (Paris)*, novembre 1957

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*, Paris : Presse Universitaires de France, Paris,1941, 375 p.

Bernas, Steven. *L'auteur au cinéma*, Paris : Édition L'Harmattan, 2002, 509 p.

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Paris : Édition Gallimard, 1975. 143 p.

Cardinal, Serge. *Deleuze au cinéma*, Québec : Les presses de l'Université Laval, 2010, 232 p

Casetti, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Éditions Nathan, Paris, 1999, p.276



Cerf, Juliette. *Cinéma et philosophie*, Paris : Éditions Cahiers du cinéma CNDP, 2009, 95p.

Château, Dominique. *Philosophie et cinéma*. Paris : Éditions Armand Colin, 2010, 192p.

Château, Dominique. *Philosophie d'un art moderne; le cinéma*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2009 293p.

Clair, René. *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Paris : Gallimard, Coll. «Idées», 1970, 384 p.

Costeix, Éric. *Cinéma et pensée visuelle; regard sur John Carpenter*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2005, 304 p.

Damasio, Antonio. « Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau » in *Traffic*, no 67, automne 2008, pp.94-101

Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement*, Paris : les Éditions de minuit, 1983, 298 p.

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*, Paris : les Éditions de minuit, 1983, 378 p.

Devaux, Frédérique. *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. Liège :Édition Yellow Now, 1990, 126 p.

Diana, Jean-François. « Une certaine pensée du cinéma : entre Deleuze et Fellini » in *CinémAction* (Paris), 94, janvier 2000, pp.108-114

Elia, Maurice. «Et si nous avions rêvé Fellini?» in *Séquence* (Montréal), no 168-janvier 1994, pp. 14-15

Epstein, Jean. *L'intelligence d'une machine*, Paris : Éditions Jacques Melot, 1946, 195 p.

Estève, Michel. « Federico Fellini \* 8 1/2 » in *Études cinématographiques*, nos 28-29, Hiver 1963, 85p.

Falhe, Olivier. sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, «L'œil pointé sur la modernité» in *Vertov ou l'invention du réel!*. Paris : Édition L'Harmattan, 1997. 286 p.

Fassbinder, R.W., *L'anarchie de l'imagination*, Paris : Éditions l'Arche, 1986. 181 p.

Fauchereau, Serge. *Les querelles du réalisme*, Paris : Éditions du Cercle d'art, 1987, 298p.

Fellini, Federico. *Les propos de Fellini*. Paris : Éditions Buchet/ Chastel, 1980, 240 p.

Fellini, Federico. *Faire un film*. Paris : Éditions du seuil, 1996. 283p.

Gance, Abel, *Prisme*, Paris : Éditions Gallimard, 1930. 250 p.

Godard, Jean-Luc. « J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée », *Cahiers du cinéma*, no 490, avril 1995, pp.70-75

Governatori, Luca. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*, Paris : Édition L'Harmattan. 2002, 104 p.

Hème de Lacotte, Suzanne. « « L'image de la pensée » ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques », *Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future?*, revue *Cinémas*, vol. 16, no 2-3, printemps 2006, pp.54-72

Heu, Pascal Manuel. *Le temps du cinéma Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique 1910-1930*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2003, 314 p.

Lièvre-Crosson, Élisabeth. *Du réalisme au symbolisme*, Toulouse : Éditions Milan, 2000, 63 p.

Lotman, Iouri. *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris :Éditions sociales, 1977, 188 p.

Merleau-Ponty, Maurice *Phénoménologie de la perception*, Paris : Éditions Gallimard, 1945, 531 p.

Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et non sens*, (Paris :Éditions Gallimard, 1996), 225 p

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma; Tome 1*, Paris :Édition Klincksieck, 2003, 463 p.

Mitry, Jean « Griffith et les débuts du langage cinématographique », dans Jean Mottet (sous la direction de), *D.W.Griffith Colloque international*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1984, 334 p.

- Mitry, Jean. *La sémiologie en question*, Paris : Éditions du Cerf, 1987, 275 p.
- Montebello, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris : Éditions Librairie Philosophique J. VRIN, 2008, 136 p.
- Münsterberg, Hugo. *Psychologie du cinématographe*. Le Havre : De l'incidence Éditeur, 2010. 176 p.
- Pasolini, Pier Paolo. «Le cinéma de la poésie » in *Cahiers du cinéma*, Paris, 171, octobre 1965, pp.54-75
- Patry, Mario. «8 1/2 Le vol onirique» in *Séquence*, no 282, janvier-février 2013, pp.36-37
- Quintana, Angel. *Federico Fellini*, Éditions Cahiers du cinéma (Paris), Collection Grands Cinéastes, 2007, 95 p.
- Salachas, Gilbert. *Federico Fellini*, Paris :Éditions Seghers, 1963, 224p.
- Souday, Paul, « Bergsonisme et Cinéma » in *Paris-Midi*, 12 octobre 1917. p.3
- Tarkovski, Andreï. *Le temps scellé*, Paris : Éditions Cahiers du cinéma,1989, 234 p.
- Tarkovski, Andreï. *Journal 1970-1986*, Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1993, 479 p.
- Münsterberg, Hugo, *The film a psychological study* (1916), New York Dover, 1970, 100 p. (p.74)

### **Filmographie**

- Fellini, Federico ( 1960). *La Dolce vita*. Film 35 mm, noir et blanc, 172 min. Rome
- Fellini, Federico ( 1963). *8 1/2*. Film 35 mm, noir et blanc, 138 min. Rome
- Fellini, Federico ( 1965). *Giulietta degli spiriti*. Film 35 mm, couleur, 137 min. Rome