HAL
open science

L'image mentale au cinéma : un regard particulier sur certaines oeuvres de Frederico Fellini

Jean-François Diana

To cite this version:

Jean-François Diana. L'image mentale au cinéma : un regard particulier sur certaines oeuvres de Frederico Fellini. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Verlaine - Metz, 1995. Français. NNT : 1995METZ009L . tel-01776204

HAL Id: tel-01776204

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776204

Submitted on 24 Apr 2018

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

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

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITÉ DE METZ

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département Communication

L'IMAGE MENTALE AU CINÉMA

Un regard particulier sur certaines œuvres de Federico Fellini

Thèse pour un Doctorat
en Sciences de l'Information et de la Communication
Présentée et Soutenue par Jean-François DIANA

Directeur de thèse : Monsieur Noël NEL
Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication
à l'Université de Metz

Janvier 1995

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier tout particulièrement Monsieur le Professeur Noël NEL, pour ses précieux conseils, ses utiles recommandations et sa grande disponibilité.

Je souhaiterais également exprimer ma reconnaissance à mes collègues du département Communication de l'Université de Metz pour leur soutien moral.

Que soient vivement remerciés parents et amis.

Enfin, je ne saurais dire toute ma gratitude envers Valérie.

AVERTISSEMENT

- Un volume d'annexes rassemble les reproductions de plans précisés en gras dans le corps du texte (ex :**16**).
- Le plan suit la numérotation universelle. La table générale des matières se trouve au début de la thèse.
- La numérotation des notes de bas de page recommence à chaque chapitre.
- Les titres et références des ouvrages cités se trouvent dans la bibliographie en fin de thèse. Dans le corps du texte, il est seulement fait mention du nom de l'auteur, de l'année de parution de l'ouvrage et du numéro de page (ex : F. Jost, 1987 : 54). Si l'auteur compte plusieurs publications la même année, une lettre est rajoutée (ex : A. Gardies, 1993a : A. Gardies, 1993b).
- Les titres des films cités sont repris dans un index en fin de thèse.

" En face de cet objet culturel qu'est le film de fiction, l'impression de réalité, l'impression de rêve et l'impression de rêverie cessent d'être contradictoires et de s'exclure mutuellement, comme elles le font d'ordinaire, pour entrer dans de nouveaux rapports où leur écart habituel, sans s'annuler exactement, admet une configuration inédite qui laisse place à la fois au chevauchement, au balancement alternatif, au recouvrement partiel, au décalage, à la circulation permanente entre les trois : qui autorise, en somme, une sorte de zone centrale et mouvante d'intersection où toutes trois peuvent se "rencontrer" sur un territoire singulier, un territoire confus qui leur est commun et n'abolit pourtant pas leur distinction".

Christian METZ,
Le Signifiant imaginaire

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Première partie : ELÉMENTS D'UNE THÉORIE GÉNÉRALE DE L'IMAGE MENTALE AU CINÉMA

Chapitre 1 : le cinéma, arpenteur de l'imaginaire. p. 27

1.1 - Une tradition cinématographique. p. 28

1.1.1 - La double inscription de l'image mentale au cinéma. p. 35

1.1.2. - L'inconscience manifestée. p. 41

1.1.3 - L'image mentale cinématographique en question. p. 42

1.2 - Vers une définition de l'image mentale. p. 45

1.2.1 - Définition en compréhension : nature profonde. p. 45

1.2.2 - Définition en extension. p. 58

Chapitre 2 : Paramètres d'une représentation spécifique
Univers mental et autre vision de monde. p. 68

2.1 - Visions de mondes p. 69
2.1.1 - Propositions de mondes. p. 70
2.1.2 - Figurativité, narrativité. p. 72
2.1.3 - Caractère mental d'un monde cinématographique. p. 74
2.1.4 -Connexions communes. p. 78

2.2. - Spatialité diégétique et spatialité mentalisée. p. 86
2.2.1. - Spatialité diégétique. p. 86
2.2.2 - Spatialité mentalisée. p. 92

2.3 - Temporalité diégétique et temporalité mentalisée. p. 112
2.3.1 - Temporalité diégétique. p. 112
2.3.2. - Temporalité mentalisée. p. 115

2.4 - Figure actorielle mentalisée. p. 136
2.4.1 - Pluridimensionnalité. p. 136
2.4.2 - Composantes et niveaux. p. 150
2.4.3 - Voix narratrices p. 165
2.4.4 - De la nécessité de l'image subjective
dans le syntagme mentale. p. 179.

Chapitre 3 : Paramètres d'une représentation spécifique.
Le représentant en ses stratégies d'expression. p. 189

3.1 - Les matières de l'expression. p. 190

3.2 - Substances de l'expression. p. 193
3.2.1 - Support et substance. p. 193
3.2.2 - Norme et écarts. p. 195
3.2.3 - Les procédés d'écriture. p. 198

3.3 - Du fondu-enchaîné à la surimpression comme conditionnement du syntagme mental. p. 202
3.3.1 - La nature condensatoire du fondu-enchaîné. p. 202
3.3.2 - La surimpression, autre forme condensatoire du fondu-enchaîné. p. 207

3.4 - La mentalité directe. p. 213
3.4.1 - Le travelling subjectif et le travelling modalisé. p. 217
3.4.2 - Panoramiques et trajectoires subjectifs et modalisés. p. 221
3.4.3 - Le corps absent de l'image. p. 226

3.5 - La subjectivité différée. p. 230

3.6 - La double référence de l'image mentale p. 242

3.7 - Dimension esthétique et plastique. p. 258
3.7.1 - Dimension verbo-linguistique. p. 265
3.7.2 - Dimension musicale. p. 273

Chapitre 4 : Complexité de l'image mentale. p. 276

4.1 - L'image mentale comme rupture, fracture. p. 277
4.1.1 - L'opacité du récit. p. 277
4.1.2 - L'image ambiguë. p. 281
4.1.3 - Variations et invariant. p. 282
4.1.4 - Le risque de ruptures. p. 287

4.2 - L'image mentale comme syncrétisme. p. 299
4.2.1 - La relation expression / contenu. p. 299
4.2.2 - La notion de syncrétisme. p. 305

Deuxième partie : LES ÉCRANS FELLINIENS DU MENTAL

Chapitre 5 : L'observateur du syntagme mental. p. 319

5.1 - Le syntagme mental comme discours immédiat. p. 320
5.1.1 - Le syntagme premier du film narratif. p. 321
5.1.2 - Le syntagme subjectif (ou second). p. 325

5.1.3 - Le syntagme mental (ou profond). p. 327
5.1.4 - L'antichambre du syntagme profond. p. 329

5.2 - D'un syntagme l'autre, du niveau subjectif
au niveau psychique. p. 334
5.2.1 - Le tiers obsevateur, figure centrale du
lacis narratif. p. 334
5.2.2 - Le tiers observateur du syntagme mental. p. 335
5.2.3 - Le tiers observateur du syntagme subjectif. p. 342

5.3 - Le modèle canonique de J. Fontanille. p. 345

Chapitre 6 : Deux films-clés p. 359

6.1 - *Juliette des Esprits*, de l'image subjective
à l'image mentale. p. 360
6.1.1 - Un glissement de regard. p. 360
6.1.2 - Transfiguration du syntagme de souvenir. p. 372
6.1.3 - Fellini, le tisserand du mental. p. 383
6.1.4 - Le souvenir protecteur. p. 385

6.2 - *Huit et Demi*, de l'image-rêve à l'image-rêverie. p. 388
6.2.1 - La dimension réflexive du personnage. p. 390

6.2.2. - Le personnage sacrifié au profit de l'image mentale. p. 398
6.2.3 - La matérialité de l'image-rêve. p. 400
6.2.4 - La place offerte par l'image mentale. p. 403
6.2.5 - Le fantasme événementiel. p. 406

6.3 - L'observateur pluriel de l'image-mentale fellinienne. p. 413
6.3.1 - Description. p. 413
6.3.2 - Interprétation possible. p. 414

CONCLUSION p. 421

Index des films cités. p. 432

Références bibliographiques. p. 439

INTRODUCTION

L'époque contemporaine offre de nouveaux modes de visibilité qui semblent rendre plus riche et plus complexe le regard que nous portons sur les scènes représentées. Dans cette multiplicité d'images, les constructions référentielles rendent les référents de plus en plus problématiques et les frontières entre les différentes catégories d'images tendent à s'effacer progressivement. Plus que tout autre discipline de représentation, le cinéma a parcouru le siècle comme témoin actif et champ de ces mutations, qu'il s'agisse de l'élargissement des procédés de fabrication d'une part, et de l'évolution créatrice d'autre part, lorsque la spécificité cinématographique s'expose à de lourdes contraintes techniques. On peut dire que le film **"est une image mentale fixée dont la réalité est différente de l'image mentale de l'artiste et qui permet à celui-ci de conduire son activité matérielle"** (P. Francastel, 1983 : 169). Prise à la lettre, cette réflexion suggère, en premier lieu, de parcourir l'itinéraire *ascendant* qui mène, de l'image mentale souterraine (subjective et virtuelle) à la matérialité de l'image mentale de surface (écranique et actuelle). En second lieu, elle s'intéresse à la nature profonde de toute image qui semble contenir forcément en elle un potentiel de mentalité plus ou moins important. De ce point de vue, il existerait donc de grands types de réprésentation cinématographique : les images totalement mentales et les images virtuellement mentalisables.

L'intégralité de la présente thèse porte sur le traitement des images mentales au cinéma. Le parcours qui s'y développe obéit à un double mouvement d'élargissement, avec la mobilisation d'œuvres majeures

issues de l'histoire du cinéma, et une focalisation particulière sur certains fragments choisis de l'œuvre de Federico Fellini[1]. Tout en rendant hommage à certains ouvrages théoriques qui sont consacrés à ce réalisateur[2], et qui seront largement convoqués, nous proposons de lire l'œuvre de Fellini comme la construction accomplie de mondes intérieurs.

Sur le plan méthodologique, une partie de la problématique se consacrera à l'itinéraire qu'empruntent les images mentales pour parvenir jusqu'au spectateur. Qu'il s'agisse de représentations directement inspirées du monde naturel et manifestant un grand degré d'iconicité ou d'images totalement construites tendant vers un niveau d'abstraction évident, elles ont en commun de naître d'un acte de création. Elles se présentent comme la transformation de manifestations psychiques réelles en une matérialité spécifique travaillée par le langage cinématographique. Ou, pour le dire autrement, elles sont la conversion d'une image virtuelle, invisible pour *autrui*, en une image actuelle, offerte à *autrui*.

Les enjeux engagés par la présence de l'image mentale au cinéma peuvent se manifester à différents niveaux. En effet, outre les

---

[1]Entreprendre une étude qui se voudrait systématique de l'œuvre cinématographique de Federico Fellini n'est certes pas une idée originale. Notre démarche comporte donc des risques de citations abusives que nous nous efforcerons d'éviter. Qu'il soit permis également de mobiliser chaque fois que cela est nécessaire d'autres cinéastes familiers de l'univers fellinien, parmi lesquels I. Bergman, L. Buñuel, W. Allen, habitués à se représenter implicitement ou explicitement dans un monde de fantasmes.

[2]Nous précisons le détail des ouvrages dans la bibliographie.

interrogations légitimes à hauteur de plan, à hauteur de séquence et enfin à hauteur de film tout entier, il semble primordial de prolonger la réflexion par une perspective pragmatique qui incite à tisser des réseaux de significations entre l'image et son observateur, réseaux en relation avec le contexte social. En ce sens, il convient de porter sur l'image mentale un regard externe et interne, inscrit dans une dimension à la fois désignative et réflexive. A cet effet, certaines des propositions majeures de F. Jost (1987), d'A. Gaudreault (1989) et de J. Fontanille (1989) présentent un grand intérêt. Elles seront donc mobilisées pour un voyage au coeur de certaines disciplines de base : la narratologie, la sémiotique, et la pragmatique qui scrute **"les rapports entre texte et contexte"** (F. Casetti, 1990 : 31). Autour de ce carrefour transdisciplinaire, il s'agit surtout de développer une réflexion à partir de l'acte même de communication, ce que R. Odin, fondateur d'une sémio-pragmatique, invite à tenter, et ce qui suppose l'existence de deux instances autonomes, le texte filmique et l'énonciataire. C'est à la compétence de l'observateur d'une image mentale, novice ou averti, intérieur ou extérieur, susceptible d'identifier, que s'attachera l'intérêt d'une partie de la recherche[3].Un de

---

[3]Toutefois, les liens réels (mais néanmoins houleux) entre les sciences humaines nous imposent une attention de tous les instants et une réelle prudence. Ainsi, lorsqu'il est question d'images mentales, le champ de la psychanalyse tendrait à prendre une importance que cette étude ne réclame aucunement. Il en sera tout de même question, sans nous éloigner cependant de notre champ disciplinaire qui englobe les sciences de la description et l'esthétique. Selon les mots d'E. Morin (1956 : 161), cette dernière est **"à la fois rêveuse et veilleuse,...unit rêve et réalité - donc ce qui différencie le cinéma et du rêve et de la réalité".**

nos objectifs est de parvenir à l'idée que la perception de l'image mentale cinématographique présuppose l'existence de deux types de sujets isolés par J. Fontanille (*ibid.* : 6) : l'actant-informateur et le spectateur-observateur. Il s'agit, en d'autres termes, du personnage à qui l'on attribue la séquence mentale et du spectateur doté d'une compétence susceptible d'identifier une configuration de cette nature. A partir de ce point de vue, l'idée que le film autant que son spectateur sont des constructions culturelles admettant des correspondances harmonieuses entre les différents *niveaux de conscience*[4], semble se consolider. En effet, l'un et l'autre semblent tisser un réseau complexe de relations qui parvient à maintenir une cohésion partielle malgré les différences et les tensions, les failles et les ruptures qu'ils produisent. Par exemple, deux segments de nature différente affichent leurs complémentarités grâce à des éléments interactifs. Ces relations ne peuvent se concevoir qu'à partir de l'instant où un contrat entre le film et son spectateur est institué par un faisceau de communication[5]. En outre, il peut être entendu que la

---

[4]Nous signalerons dorénavant la contiguïté des différentes strates de récits par ce terme. Ainsi, l'appellation *niveaux de conscience* englobe les effets de réel et de mental (souvenir, rêve et fantasme). Ils constituent des strates de significations multidimensionnelles qui opèrent autant sur l'axe syntagmatique, - co-présence de deux niveaux distincts au moins : réel / mental ou encore mental (rêve) / mental (souvenir) -, que sur l'axe paradigmatique, substitution possible d'un niveau à un autre, lorsque le souvenir se transforme en fantasme. La difficulté est de rendre acceptable une telle application au cinéma.

[5]. En partant des études d'Umberto Eco sur le lecteur (1985) et de Francesco Casetti sur le spectateur de cinéma (1990), nous pourrions esquisser un modèle de spectateur

(la note continue sur la page suivante)

rédaction de ce contrat est prise en charge par des instances intermédiaires et mobiles, oscillant entre ces deux extrêmités fixes, et dont l'objectif est de parvenir à les accorder. Aussi le champ de notre étude va s'appliquer à identifier cet intervalle actif soucieux d'ériger des principes de significations.

Tout modèle de signification tente en première démarche d'isoler une structure élémentaire. A partir de là, il convient d'échafauder un réseau dont les unités minimales sont reliées par différents types de relations. En prenant soin d'établir une typologie motivée de celles-ci, il est possible d'admettre, qu'au cinéma, l'unité minimale et indivisible se situe à hauteur de photogramme, ce qui suppose une suspension du mouvement, un arrêt dans la lecture. J. Fontanille précise que **"le mouvement dans l'image cinématographique est le mode d'expression des déplacements et des déformations des figures à condition qu'il puisse être rapporté dans le parcours génératif, à un programme narratif et à une intentionnalité transformatrice,..."** (J. Fontanille, 1989 : 111). Au niveau du photogramme[6], l'observation consciente de l'image mentale ne peut s'établir clairement; le caractère éphémère et figé de celui-ci ne permet

---

d'images mentales. Nous pensons surtout au texte de F. Jost, «un spectateur en quête d'auteur» (1990 : 1-13).

[6]Selon U. Eco, **"pour analyser un film, on le bloque en photogrammes, on perd la diégèse mais on trouve la syntaxe"** (1985 : 163).

pas de renvoyer complètement à la question de l'auteur, unique instigateur des transformations. Aussi l'étude considèrera immédiatement les niveaux du plan[7] et du syntagme qui s'inscrivent dans une succession d'ordre narratif; c'est-à-dire sur les fragments plus explicites de mouvement-durée que toute représentation audiovisuelle décline. En ce sens, l'image mentale se singularise en privilégiant l'axe temporel. En effet, tout déplacement avorté ou rendu impossible déclenche une activité psychique[8].

Sans prétendre à l'exhaustivité sur la question de l'évolution des images mentales, notre recherche souhaite provoquer plusieurs questions : l'image mentale s'affirme-t-elle par des éléments spécifiques de reconnaissance? Sous quelle forme l'image mentale se manifeste-t-elle? A quelle instance observatrice précise revient la paternité de l'image mentale? Au regard de notre connaissance de l'histoire du cinéma et plus particulièrement de notre fascination pour l'œuvre de Fellini, nous proposerons certains éléments de réponses.

---

[7] D'autre part, il s'agit d'isoler les deux couches de narrativité mises en évidence par F. Jost et A. Gaudreault (1990 : 24-27) : la *monstration* et la *narration*. Pour la première, A. Gardies questionne : **"A partir de quel regard le monde diégétique, ses objets et ses événements sont-ils vus?"** (1993b : 104). Pour la seconde, l'étude se propose d'organiser une hiérarchisation des agents responsables du récit.

[8]Nous renvoyons à toutes les situations narratives qui précèdent ou déclenchent un segment mental des plus simples (sommeil, évanouissement, emprisonnement) aux plus extrêmes (délires, hallucinations, ivresse,...). La liste est évidemment loin d'être exhaustive.

La première partie se préoccupe de poser les bases d'une théorie générale de l'image mentale au cinéma en utilisant, si nécessaire, des propositions relevant de plusieurs sémiotiques complémentaires.

Dans un premier temps, la réflexion s'attache à proposer une définition en compréhension et en extension de l'image mentale, en respectant aussi la perspective chronologique. Cette entrée en matière permet, d'une part de distinguer l'image mentale d'autres types d'images rencontrées au cours d'un récit filmique, et d'autre part, d'isoler les différentes catégories d'images mentales. En s'appuyant sur les deux plans du langage, ceux du contenu et de l'expression, elle examine les traits récurrents de reconnaissance et d'identification qui se sont imposés de façon à structurer l'identité de l'image mentale. Néanmoins, ce modèle décliné à de nombreuses reprises, principalement, dans les films narratifs, porte en lui les germes de son propre vieillissement. Inscrite dans une époque précise, la représentation de l'image mentale semble évoluer de concert avec les contraintes techniques auxquelles elle est soumise : elle se présente le plus souvent sous les formes de "ce qui est admis par l'opinion commune à un instant donné" et de "déjà-vu", c'est-à-dire de la vraisemblance et du stéréotype. Pour cette raison, nous n'évoquons que partiellement les procédés conventionnels désignant de manière encombrante l'image mentale, afin de privilégier une approche sensible aux caractéristiques d'indiscernabilité et d'universalité. Cette démarche, plus spécifiquement moderne et fellinienne, cultive le goût de l'équivocité

et prolonge la question de l'identification de l'image mentale en termes de niveaux de subjectivité.

Dans un second temps, nous interrogeons la dimension désignative qui s'intéresse aux relations que l'image mentale entretient avec l'extérieur et son référent, en un point de vue qui tente de comprendre le plan du contenu, c'est-à-dire les visions de monde, objectives, sociales et enfin subjectives. Comme **"la désignation est la relation du signe au monde"** (L. Block de Béhar, 1990 : 242), nous en étudions les composantes figuratives (spatialité, temporalité et actorialité), pour expliciter les propriétés spécifiques aux mondes mentaux cinématographiques. **"Le monde dit réel n'existe qu'à partir de l'instant où nous le représentons. Nous avons besoin de ce détour - par l'image, le symbole, le mot neuf du poète - pour entrer en contact avec les êtres et les choses, quels qu'ils soient"** (J. Collet, 1990 : 67-68). Ce qui est vrai pour la représentation du monde extérieur l'est-il pour celle du monde intérieur? De quels mondes est-il alors question dans l'œuvre de Fellini? A quel extérieur l'image fellinienne renvoie-t-elle?

Le monde figuré par Fellini recouvre, à notre sens, deux grandes préoccupations : d'une part, l'affirmation d'une italianité déclarée, qui proclame l'identité individuelle et l'histoire collective; d'autre part, le recours aux procédés spécifiquement cinématographiques à l'issue d'une trajectoire personnelle qui a expérimenté la caricature, l'écriture de radio et le scénario. Cette double perspective conduit à substituer à la reconnaissance automatique d'un réel extérieur une expression poétique et

musicale. Fellini, qui est autant plasticien que raconteur, donne la part belle à la forme et nous invite à voyager imaginairement de la lumière (reconnaissance) à l'obscurité, *du pont à la salle des machines*[9].

Aussi, dans un troisième temps, notre étude s'applique à situer l'image mentale sur le plan de l'expression et tente de cerner une écriture spécifiquement filmique de la mentalité. Dans une période de près d'un siècle, le cinéma a évolué autant techniquement qu'expressivement. La grande curiosité théorique dont il est l'objet a permis de mettre en évidence le fait que tout film se décline à partir de matières fondamentales soumises à une organisation motivée par des stratégies narratives. Dans le champ du film de fiction, les travaux de C. Metz (1977), complétés notamment par R. Odin (1990 : 32)[10] et A. Gardies (1993b : 16-23) ont approché la complexité des ordonnancements motivés par les jeux de succession (nature d'enchaînements de plans) ou de simultanéité (juxtaposition de l'image et du son), par les effets de transparence ou d'opacité, et par les relations de similitude, d'opposition, de répétition et de complémentarité. Notre travail essaie de se pencher surtout sur la relation entre deux segments dont l'un au moins est d'ordre mental, sur leur point d'articulation, de nature polymorphe (fondu-enchaîné, décrochage franc ou effet raccord), et sur les rapports entre énoncé et énonciation. Le moindre raccord d'un plan à un autre peut être le théâtre de ruptures dans la narration; instants de risque du discours

---

[9]Illustration parfaite de la thèse défendue dans *E La Nave va* (1983).

[10]/iconicité visuelle/, /duplication mécanique/, /multiplicité/, /mobilité/.

filmique où la cohérence est remise sans cesse en cause par des gestes d'entrée et de sortie de fragments subjectifs, gestes[11] qui associent des catégories hétérogènes sans parvenir à désunir l'effort évolutif du récit, parce que comme l'écrit C. Metz (1991 : 86), **"les marques ne sont elles-mêmes que dans l'énoncé et comme énoncées"**, et que le récit absorbe à sa façon les marques d'énonciation.

Dans un quatrième temps est abordée la nature complexe de l'image mentale cinématographique. Il y est question de l'articulation des deux plans du langage, de la nature des relations qu'entretiennent l'expression et le contenu dans un récit filmique, y compris avec l'instance racontante. Placées dans le cadre d'un régime narratif particulier, ces relations semblent relever d'un système semi-symbolique dont la qualité est d'installer une conformité partielle entre éléments des deux plans et de ménager ainsi une forme de syncrétisme. L'approche que proposent J. Fontanille (1989) et F. Casetti (1990) en ce qui concerne la compétence de l'observateur devant un message fait de matières distinctes, tente de décrire sa faculté à les organiser de manière homogène et sémantiquement

---

[11]La limite ou frontière qui distingue les différents niveaux de récit dans le cinéma de Fellini en particulier paraît insaisissable voire fuyante et constitue un facteur supplémentaire d'indiscernabilité plus qu'un encouragement à la systématisation. Malgré tout, il semble indispensable de procéder à l'identification de ces bornes flottantes entre les fragments pour participer, ainsi à l'ébauche d'une thématisation de l'identité et de la spécificité fellinienne. A ce titre, aux notions de débrayages, facteurs de fragmentation, et d'embrayages, facteurs d'homogénéisation, nous substituons celles de *gestes d'entrée et de gestes de sortie*, qui semblent évoquer de façon plus éloquente l'univers spectaculaire du clown-prestidigitateur Fellini.

viable. Notre démarche souhaite décrire l'harmonisation des matières de l'expression organisée par le système filmique dans le cas des images mentales felliniennes. A cet effet, il nous faut considérer l'état de la théorie disponible et avancer nos propres propositions.

La deuxième partie s'intéresse davantage aux écrans felliniens et à la place qu'ils réservent à tout observateur d'images mentales.

Le fait de porter un regard sur l'œuvre de ce cinéaste en particulier s'explique par l'admiration et l'intérêt théorique que suscitent ses films. De film en film, Fellini a progressivement échafaudé un univers particulier - des espaces, des temps et des figures s'y sont développés -, univers autonome et entièrement construit (propositions, propriétés et évènements spécifiques) qui accrédite la réflexion de G. Deleuze : **"le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde"**(1985 : 92). Le "Fellini-Mondo"[12] est fascinant et séduisant pour celui qui tente d'y pénétrer, aidé en cela par l'hospitalité du cinéaste. On y rencontre des couleurs familières et les scènes nostalgiques de l'enfance, du désir, de la mémoire, de *l'anima*,...dans une démarche qui s'efforce de construire autant de mondes[13].

---

[12]Formule employée lors d'une émisson consacrée à Federico Fellini sur *France-Culture*, janvier 1992.

[13]Un rapprochement avec J. P. Sartre (1986 : 324) peut être proposé. **"Ma conscience est donc conscience de monde, j'ai projeté tout mon savoir, toutes mes préoccupations, tous mes souvenirs et jusqu'à cette nécessité d'être-dans-**
(la note continue sur la page suivante)

Chaque film de l'ère post-réaliste de Fellini semble émaner d'une confrontation entre le monde intérieur et le monde extérieur; une friction entre le conscient et l'inconscient, confusion et limpidité à la fois qui prennent leur source dans le mythe. Nous employons ce terme dans le sens où l'échec de la pensée rationnelle pousse les artistes à emprunter le chemin des mythes : une forme de poésie qui cultive le conflit entre l'adhésion et l'opposition à la réalité, et qui balaie l'écume de l'objet pour laisser apparaître le symbole. **"Ce qui précise l'image du symbole est précisément cette résistance aux sollicitations du savoir et du sens"**(J. Collet, *ibid.* : 82). L'aspect mythologique de l'ensemble de l'œuvre de Fellini fait donc appel à un monde non rationnel, subjectif, sourd à l'axe du temps chronologique et à l'espace délimité. En outre, le mythe à dominante contemplative n'est pas fermé au monde extérieur. Fellini apparaît comme un acteur sans cesser d'être un metteur en scène, il s'envole et observe de haut l'univers de la fiction, univers récurrent et toujours amélioré par une perception attentive[14]. **"Le thème explicite du cinéma de Fellini est le cinéma lui-même"** rappelle L. Block de Béhar (1990 : 236).

---

le-monde qui s'impose à l'être humain, j'ai projeté tout cela, mais sur le mode imaginaire, dans l'image que je constitue présentement."

[14]Le rêve initial de *Huit et Demi* (1963) peut faire penser à une réflexion que G. Bachelard (1942) a portée sur le sommeil de l'homme. **"Son repos est le plus souvent une chute"**.

L'univers spécifique de Fellini est effectivement cinématographique : Cinecittà est le lieu physique dont la fonction est de produire un espace de réalité relative qui oscille entre un référent visible et un rêve abstrait sans crainte de la confusion car **"les images rêvées ne sauraient se confondre avec les images vues"** (J. Collet, *ibid.* : 12). Par ailleurs, l'image sédentaire d'un Federico Fellini se vérifie à tous les niveaux : refus de voyager, de tourner à l'étranger, prédilection pour la reconstitution en studio,...cette volonté de se préserver de l'extérieur est symbolisée par le fameux *Studio cinque*, usine à fabriquer des rêves, au sens propre du terme, dont les murs contrarient les courants de dissolution et favorisent la proximité, c'est-à-dire, tout ce qui est à portée de main. En ce sens, **"le cristal de Fellini ne comporte aucune fêlure par laquelle, on pourrait, on devrait sortir pour atteindre la vie"** (G. Deleuze, *ibid.* : 119). Fellini ne s'éloigne jamais de sa préoccupation principale : le cinéma, qui est, à l'instar d'un auteur comme J. L. Godard, son seul véritable objet. Enfin, l'écriture fellinienne fait la promotion d'un langage qui lui est propre, la construction du spectaculaire. Il apparaît de plus que les thèmes felliniens ne sont pas traités de façon linéaire. Ils s'éloignent irrémédiablement de leur origine et rebondissent sous nos yeux par des voies détournées. L'objectif de l'auteur est sans doute de modifier les conditions habituelles de perception du spectateur, de le placer dans une position instable qui le ferait hésiter entre une invitation à intégrer le monde de la diégèse et une résistance dont le risque est de l'exclure de la fiction. Le traitement de l'image mentale chez Fellini construit ainsi des réseaux sémantiques à plusieurs

entrées. La diégèse se constitue en un espace qui, au fur et à mesure que le film progresse, se charge d'éléments par un double principe de dilatation-saturation. Il se contracte en un point d'où partent et reviennent les séquences mentales. Ce point de rencontre est reconnu comme étant le personnage qui livre ses visions.

Aussi cette deuxième partie est l'occasion de revenir sur les propriétés spécifiques relatives à chaque niveau de récit, et de préciser les pressions engagées par et sur le personnage lorsqu'il s'agit de représenter des rêves, des souvenirs ou des fantasmes au cinéma. Un autre détour par les instances observatrices du film permet de mettre en évidence le fait que le personnage n'est jamais isolé au cours de ses aventures psychiques. A ses côtés circule (nt) une (ou plusieurs) instance (s) chargée (s), soit de développer des stratégies de modalisation, soit d'afficher plus profondément les traces d'une subjectivité. La présente étude qui décrit certaines séquences phares de deux œuvres majeures de Fellini, *Huit et Demi* et *Juliette des Esprits*, s'intéresse plus particulièrement à l'une de ces traces subjectives nommée le *tiers observateur*.

PREMIÈRE PARTIE

ÉLÉMENTS D'UNE THÉORIE GÉNÉRALE DE L'IMAGE MENTALE AU CINÉMA

CHAPITRE UN

LE CINÉMA, ARPENTEUR DE L'IMAGINAIRE

1.1 - UNE TRADITION CINÉMATOGRAPHIQUE

Sans prétention à l'exhaustivité, il nous faut retracer, dans une sorte de perspective cavalière, la situation de l'image mentale au cinéma, en commençant par l'émotion des origines.

Dès son apparition, l'image cinématographique s'est affirmée comme un phénomène à la fois populaire et esthétique. Sa nature référentielle permettant la reconnaissance immédiate et fantomatique (illusion du réel, du mouvement, troisième dimension virtuelle,...) a immédiatement intrigué les hommes des Beaux-Arts. Ainsi, des écrivains, des poètes (J. Prieur, 1993) mais également des plasticiens (hommes du savoir-faire de l'image, de la *techné*), attirés par ce mode de représentation encore récent, tentèrent d'y prélever une substance sacrée, magique sans pour autant être dupes de la nature des fantômes qui remplissaient l'espace écranique. **"La nuit parfaite du cinéma ne nous offre pas seulement le miracle de l'écran, pays neutre où les rêves sont projetés, elle nous offre encore la forme la plus sympathique de l'aventure moderne"**, écrivait Robert Desnos[1]. L'indifférenciation du réel et de l'irréel redistribuait les conditions de lecture et précisait la place du cinématographe par rapport aux autres disciplines artistiques. Le triomphe du faux plaçait les observateurs des premiers temps face à l'indécidable.

---

[1]*Le journal littéraire*, 25 avril 1925.

En cette période de centenaire du cinéma, rappelons-nous les propos rapportés (mais contestés de nos jours) par des témoins de la projection de *L'Arrivée du Train en Gare de La Ciotat* des frères Lumière, le 28 décembre 1895. Jamais une toile, un texte littéraire n'ont provoqué, par les seuls jeux d'ombres et de lumières[2], un tel impact d'immédiateté, une conscience aussi violente de proximité, et une sensation si forte d'objectivité.

Outre une visée référentielle qui n'est pas une fin en soi et qui la réduirait dangereusement à un reflet de réalité mouvante, l'image cinématographique, objet impalpable, revendique également son appartenance à l'imaginaire, aux fantasmes, et la faculté de rappeler à elle *«les beaux moments du passé»*[3] . Sa propension à être, à paraître et à admettre que "l'image est un leurre...mais tout de même"[4] la situe sans doute dans une instabilité active qui la rend, aux yeux des spectateurs, plus mystérieuse, et aux yeux des chercheurs, plus complexe que ne le

---

[2]**"Il n'est pas innocent que ce moment inaugural, ce lever de rideau, ait cristallisé une mythologie...Il revient aux historiens, mais aussi aux philosophes et aux psychanalystes, d'analyser la portée symbolique de ces représentations, de nous éclairer sur ce bouleversement des habitudes perceptives, de penser l'émergence d'un dispositif tout à la fois révolutionnaire et attendu, puisqu'inscrit dans l'évolution des arts du spectacle."** (J. Gerstenkorn, 1993).

[3]Réplique empruntée à Mastroiani-Mandrake dans une séquence d'*Intervista* (F. Fellini, 1986).

[4]L'illusion du réel, de R. Barthes à C. Metz.

supposent sa reconnaissance et sa seule identification. **"Le cinématographe vend des illusions, des rêves ou des cauchemars. L'histoire est bel et bien vécue,...quelques instants, comme si c'était arrivé"** (J. Collet, 1990 : 87). Le film, ne serait-ce que par son support pellicule, a une réalité physique, mais il **"est reconnu comme irréel par le spectateur, c'est-à-dire imaginaire"** (E. Morin, 1956 : 157).

L'image cinématographique situe le spectateur au bord du réel, victime d'une imitation "à s'y méprendre" et d'une confusion qui glisse vers l'indifférencié. En équilibre incertain, le regard du spectateur est donc un acte performatif **"devant ce complexe de réalité et d'irréalité"** (*ibid.*) qu'est tout film.

L'invention du cinématographe permit, en outre, de prolonger la vision au-delà des limites géographiques du regard; ainsi les vues rapportées par les opérateurs Pathé et Gaumont, explorateurs de contrées lointaines. Cette quête de l'invisible, de l'ailleurs ne se conçut pas uniquement de façon spatiale. Une autre dimension prit rapidement le relais : le monde psychique succédant au monde physique. Un narrateur comme Méliès[5] découvrit en ce nouveau moyen d'expression la faculté d'exposer autre chose qu'un simple enregistrement, sa création pure se nourrissant de sa seule imagination. Les recherches de Méliès signifient

---

[5]Citons pour exemples certaines de ses œuvres ayant trait à notre propos : *Le rêve de l'Astronome*(1896), *Illusions Fantasmagoriques* (1898), *L'Homme-Orchestre* (1900), *Le Rêve à la Lune* (1905), *Le Rêve d'un Fumeur d'Opium* (1908).

que le cinéma est aussi le moyen de rendre perceptible, d'actualiser avec la plus grande précision les manifestations de l'activité psychique[6]. Dès son origine, l'image cinématographique affirmait donc son appartenance au monde de la conscience imagée.

De plus, l'invention du cinéma est contemporaine d'une discipline alors en friches qu'un savant s'évertuait à fonder : la psychanalyse. En proposant un sens aux rêves (*Die Traumdeutung, 1900*), S. Freud révélait dans le même temps, l'organisation complexe du psychisme humain.

La psychanalyse et le cinéma entretiennent depuis le début du vingtième siècle des liens très étroits. Certes, le propos n'est pas d'explorer ceux-ci, mais il paraît difficile de les nier. C'est pourquoi, nous n'hésiterons pas à emprunter des directions tracées en leur temps par certains théoriciens comme Christian Metz qui, avec *Le Signifiant Imaginaire* (1977), a participé avec audace à légitimer les relations entre la sémiologie cinématographique et la psychanalyse.

Dans un article fondateur, Metz posait le problème, à peu près, en ces termes : en quoi la psychanalyse freudienne peut-elle éclairer le signifiant cinématographique? (1975 : 3-55)[7]. La question concerne

---

[6]A. Kyrou (1985 : 66-41) rappelle l'anecdote de la place de l'Opéra, quand Méliès prit conscience de façon accidentelle des possibilités du cinématographe : le blocage de l'appareil pendant deux secondes transforma un omnibus en corbillard. **"Il saisit l'importance de la transformation et déversa ses rêves sur la pellicule. Comme le facteur Cheval, il obtint ce parfait mélange de la réalité rêvée et du rêve réalisé..."**

[7]D'autres, avant lui, se sont évertués à chercher des analogies entre le rêve et l'écriture cinématographique. *La Revue internationale de Filmologie* s'en est inquiétée, sans parler

(la note continue sur la page suivante)

précisément un aspect de l'acte de création fellinien. En effet, Fellini et la psychanalyse ont été souvent associés. Les références à Freud et surtout à Jung[8] jalonnent l'œuvre du cinéaste. Même si elles semblent apparaître davantage sous des formes empreintes d'ironie, de "jeux de mots", pour ne pas dire de "jeux d'images et de sons", il convient de les évoquer au même titre que les travaux poétiques de G. Bachelard, dont la réflexion semble pouvoir être associée au travail de tout cinéaste.

En effet, le cinéaste est inventif au même titre que le philosophe, le peintre ou encore le scientifique. Mais il se distingue de ceux-ci en s'affirmant par une écriture spécifique : celle du temps et de l'espace. Chez Fellini donc, et ainsi que le remarque Jean Collet, **"les problèmes les plus abstraits se résolvent en termes d'espace et de mouvement"** (1990 : 116), et de temps reconstitué.

L'écran cristallise un fragment de ce qui existe - il attire les figures du monde naturel -, de ce qui a existé - il procède à une remémoration du passé - ou de ce qui est espéré. **"Pour moi,** dit Fellini, **chaque film est la réalité immergée dans la lumière de la mémoire"** (cité par G.

---

d'autres mouvements théoriques et artistiques comme les surréalistes. Disons que le cinéma comme le rêve convoquent un imaginaire à reconstruire selon les outils spécifiques que chacun mobilise. D'où l'importance des matières de l'expression à ce niveau.

[8] Lui-même, lors d'entretiens, met en évidence ces liens :"**...Jung nous permet d'imaginer, de rêver; et, en avançant dans l'obscur labyrinthe de notre être, il nous semble percevoir sa présence vigilante et protectrice**". (G. Grazziani, 1984 : 155).

Martinet, 1991 : 235), il est comme l'assemblage d'éléments différents, il est fait d'ombre et de lumière, d'invisible et de visible, de souvenir et d'imaginaire. Il contient un résidu sensible qui résiste, à l'exemple des cendres d'Edmée, la cantatrice fantomatique de *E la Nave va* (1983). Ainsi, l'urne funéraire contenant les restes poussiéreux[9] d'Edmée, elle-même contenue dans le vaisseau-corbillard, lui-même soumis aux caprices de la mer, s'inscrit comme un détonateur à retardement. Chacune de ces alvéoles communique par transpiration (celle du rhinocéros naufragé) rendant les parois de plus en plus poreuses, jusqu'à l'éclatement final où tout se mélange.

On peut supposer que l'image mentale s'inscrit dans le passage d'une forme à une autre, que toute image mentale est elle-même mobile et procède à des va-et-vient entre le visible et l'invisible.

Le cinéma narratif, par son apparente homogénéité, met l'accent sur la clarté du contenu des images : C. Metz (1968) a très tôt signalé que les coordonnées *hic et nunc* y sont explicitement désignées comme garants

---

[9]G. Deleuze (1985 : 92-128) rapprocherait ces grains de poussière des cristaux de temps appelés à se disperser chacun indépendamment **"et pourtant tous ensemble"** (*ibid.* : 122), contaminant l'espace et participant au brassage du passé (ce que la cantarice fut) et du présent (ce qu'elle est devenue) dans un même milieu en formation.

du réel[10]. Néanmoins, un point de vue moderne met en évidence les limites de cette perspective : travaillée en cela par l'auteur, l'image vaut pour elle-même et impose ses propres qualités. La forme exprime davantage que ce que le contenu peut représenter. En outre, la réunion des deux plans construit une signification. Cet accord provisoire retarde la décision de se situer par rapport à elle. Comme l'écrit Marc Vernet, **"le rôle du cinéma narratif serait de leurrer son spectateur en lui faisant prendre l'image pour le réel, le fictif pour le possible."** (1988 : 5).

Ainsi, traiter du contenu de l'image mentale au cinéma passe par ce que Greimas appelle la sémiotique des cultures, c'est-à-dire par les **"études comparatives des attitudes que les cultures adoptent à l'égard de leurs propres signes"** (1976 : 5). Le contenu de l'image mentale cinématographique est inscrit à un moment donné d'une culture déterminée. Néanmoins, il semble y avoir des images mentales dont les contenus aux repères dilués traversent le temps sans encombre, sans traumatisme. Certaines séquences du *Chien Andalou* (L. Buñuel, 1928) ou de *L'Atalante* (J. Vigo, 1934) l'attestent probablement.

Pour aborder l'image mentale au cinéma, il faut nécessairement s'intéresser à l'itinéraire qui chemine de l'obscurité à la lumière, du virtuel à l'actuel. L'un et l'autre se cherchent et sont interdépendants.

---

[10]En fait, les coordonnées du présent renvoient davantage à l'instant de la prise de vue qu'au discours filmique reçu. Selon A. Gaudreault (1988) le *monstrateur profilmique et filmographique* sont les seuls témoins directs d'une réalité qui se présente, ici et maintenant, devant eux.

L'invisible détermine souvent le visible dans les phénomènes de la formation de l'inconscient. Aussi la formation de l'inconscient donne au psychisme une matière dont le produit est considéré par Freud comme un "matériel refoulé" qui se déploie dans l'espace et le temps. Ce substrat peut être pensé comme des vestiges de représentations diverses, traces mnésiques plus proches d'une inscription, d'une "image acoustique" que d'une signification immédiate.

L'analyse du cinéma, comme de tous les supports de la communication audiovisuelle, travaille au dévoilement progressif du sens caché, c'est-à-dire à la matérialisation de l'inconscient. Dans la présente étude, l'empreinte visible et actuelle de l'inconscient se présente sous l'identité d'une image mentale cinématographique "supportée" par les matières de l'expression. Se pose alors le problème de sa forme et des moyens mis en œuvre pour l'exprimer et l'interpréter en tant que lieu d'une virtualité actualisée. Elle s'inscrit par sa présence matérielle, tout en donnant à voir des éléments de son absence. Vitrine des rêves, des souvenirs ou des fantasmes, elle réunit en elle des pans d'objectivités et de subjectivités, et fait se rencontrer la conscience et l'inconscience. Elle se présente finalement comme la trace de l'activité de l'imaginaire au cinéma.

1.1.1 - LA DOUBLE INSCRIPTION DE L'IMAGE MENTALE AU CINEMA

L'image mentale cinématographique est la représentation d'un contenu mental, donc d'une configuration spatio-temporelle, analysable,

notamment, selon la typologie du point de vue proposé par Branigan : l'origine (point de l'espace à partir duquel s'organise la représentation), la vision (activité qui fait être la représentation), le cadre (qui définit l'exclusion ou l'inclusion), l'objet (contenu du représenté) et la condition mentale (principe d'intelligibilité du représenté)[11]. A partir de ces paramètres, il peut paraître possible de déterminer les informations que nous livrent, d'une part, l'image (l'énoncé), et d'autre part, l'instance qui la produit (l'énonciateur), instance qui montre le contenu de la vision mentale, lequel concerne celui qui voit et regarde *ici* et *maintenant*. C'est A. Gaudreault (1988) qui a proposé la notion de monstration, imputable, soit au grand imagier, soit à un personnage diégétique potentiellement visualisable, soit par superposition à ces deux occurrences. En dernier ressort, le mouvement monstratif se dirige bien sûr vers son point extrême, le spectateur.

Les questions de la localisation du point d'ancrage de l'image mentale et de l'identité du foyer de la vision relèvent de la réflexion sur le point de vue, sur le contenu de l'image mentale ainsi que sur les variations de modalisations spatiales, temporelles et actorielles.

Une approche dynamique de la question doit se préoccuper des relations qu'entretiennent les images entre elles.

Les relations de proximité des plans déterminent le niveau de conscience prêté au syntagme. D'autre part, un rêve, un souvenir, un

---

[11]Cette répartition est commentée par J. Fontanille (1989 : 124-125).

fantasme peuvent tous trois se distinguer par les gestes d'entrées (embrayage) et de sorties (débrayage) qui les encadrent. L'ensemble de ces qualités et de ces procédés relève de la question de l'insertion du syntagme mental dans le tissu narratif.

S'il est vrai qu'une distinction nette peut s'établir entre syntagmes clairement mentaux et syntagmes clairement non mentaux, l'existence d'une position intermédiaire incite à considérer l'intervalle où l'ambiguïté et l'indécidable s'installent. En effet, il est nécessaire de différencier le *syntagme apparemment non mental et en réalité mental* du *syntagme apparemment mental et en réalité non mental*, et donc de considérer les différents traitements esthétiques "affichés" à la surface des images. Il devrait être possible de distinguer encore les autres types d'images mentales :

- *les images mentales traitées de façon différente des images non mentales.* Approche conventionnelle qui s'efforce de désigner clairement le niveau de conscience mobilisé.

- *les images mentales traitées comme des images non mentales d'un bout à l'autre du film.* Procédé qui se rencontre dans le cinéma de la modernité, où l'on prône l'indifférenciation entre les différents sous-récits ou syntagmes mentaux.

- *les images mentales traitées de façon changeante.* Perspective qui met en exergue la nouveauté par la manifestation de codes insolites , et où l'image mentale apparaît pour elle-même avant d'être au service du récit.

Une topique et une dynamique devraient permettre d'identifier respectivement les images mentales isolées et les images mentales en séquences.

Les premières pourraient être appelées *images-parenthèses*. Elles sont insérées dans le syntagme sans contrarier sa cohérence, à la façon dont une mise entre parenthèses interrompt une phrase écrite. Ces images-parenthèses peuvent se singulariser de l'ensemble du syntagme par leurs manifestations modales.

Une image-parenthèse de rêve met généralement en opposition le couple /trouble, netteté/ ou alors la soudaine variation de rythme, /ralenti, norme, accéléré/. Pourtant, ce dernier cas de figure fréquent est perturbé, retravaillé par Fellini.

Dans *Juliette des Esprits* (1965), l'ensemble des plans désignés comme des représentations de rêve se fond dans le récit sans qu'un affichage explicite ne le signale comme tel. Le plan **111**[12] illustre cette approche. Alors que Juliette s'est endormie sur la plage (seul signe manifeste du rêve), un homme cadré en plan d'ensemble apparaît. Son allure lente et pesante se trouve davantage accentuée par le silence de l'atmosphère. Ce plan-parenthèse de rêve isolé est encadré par deux plans serrés de Juliette en situation de sommeil. Il semble avoir pour fonction d'annoncer un plus long songe (articulé, cette fois-ci en syntagme, **118-125**), et également de signifier une entrée progressive du personnage

---

[12]Nous proposons en annexes certains exemples de photogrammes significatifs auxquels renvoie la numérotation en caractères gras.

dans le rêve en même temps qu'une introduction du spectateur dans la conscience de Juliette.

Une image-parenthèse de souvenir peut, par exemple, mettre en exergue le couple très usité /couleurs, noir et blanc/. Représenter le passé en noir et blanc relève très clairement de la convention.

Ainsi, *le Grand Bleu* (L. Besson, 1987), film pourtant récent, présente aussi les plans de souvenir, alors que *Roma* (1971) et même l'ensemble de l'œuvre de Fellini[13] racontent les souvenirs de Fellini de façon extrêmement sobre. Le cinéaste n'emploie ainsi aucun procédé complexe, les retours au passé de *Roma* ou d'*Amarcord* sont proposés par simples décrochages, sans aucune variation chromatique ou rythmique.

Une image-parenthèse de fantasme (ou de rêverie) peut mobiliser l'ensemble rythmique /ralenti, normal, accéléré/.

Dans *Tueurs Nés* (O. Stone, 1994), les images issues de ce niveau de conscience sont affichées par différents procédés. Ainsi, le film concentre diverses variations rythmiques, chromatiques, de textures (mélange de dessins et d'images de synthèse),.... Cela crée une structure très complexe qui détériore l'unicité du récit. L'approche de Stone relève ainsi d'une ostentation trop appuyée. Alors que, au contraire, les

---

[13]La seule exception est illustrée par *La Tentation du Docteur Antonio* (1962) dans lequel un "petit film amateur" évoque les souvenirs d'Antonio. Cet effet burlesque relève plus d'un amusement satirique que d'un procédé de mobilisation du passé. L'expérience est renouvelée en partie en plusieurs endroits de *E la Nave va* (1983).

fantasmes de *Huit et demi* ou de *La Cité des Femmes* (1980) sont traités de la même façon que le reste du récit filmique.

Quel que soit le cas traité (simple image-parenthèse ou ensemble d'images en séquence), l'affirmation de la mentalité est manifestée par des procédés d'aspectualisation, c'est-à-dire par la révélation **"de la présence implicite d'un observateur"** (A. J. Greimas, J. Courtés, 1993 : 21) et par la présence de mécanismes de débrayages temporels, spatiaux et actantiels.

L'image mentale au cinéma est la visualisation d'un contenu psychique qui renvoie à un actant identifiable ou non, à un ailleurs localisé ou non, à un avant ou un après, quelconque ou non. L'ensemble de ces paramètres devrait permettre, comme il en a été question rapidement, de mener une réflexion autour des différences et des similitudes entre l'image mentale et l'image subjective, le syntagme mental et le syntagme subjectif, dont la figure centrale reste, semble-t-il, le seul personnage. Toutefois, la suite de cette étude proposera une place déterminante à l'aspectualisation pluridimensionnelle. Elle montrera que l'observateur dont la figure reste, pour l'instant, imprécise peut être associé au contenu de la représentation, soit de *façon effective* (cas de l'image subjective), soit de *façon métaphorique* (cas de l'image mentale), et que, le dit contenu est surdéterminé par l'institution cinématographique, travaillé par des finalités esthétiques.

1.1.2 - L'INCONSCIENCE MANIFESTEE

Un regard particulier sur l'œuvre de Fellini permet de rencontrer différents aspects de manifestations de l'inconscience, laquelle surgit de façon plus ou moins violente selon la situation qui l'active.

Dans l'univers ou le système fellinien, les individus présentent certes des similitudes, mais s'affirment par une différence dont l'aboutissement est la saisie d'une identité, la promotion d'une subjectivité. A la fois semblables et isolés, les héros felliniens ne survivraient peut-être pas dans un autre système. L'actualisation de leur conscience souligne la soumission à l'univers dans lequel ils évoluent. Juliette (*Juliette des Esprits*), Guido (*Huit et Demi*) et d'autres sont emportés par les lois de leur monde. Malgré tout, il apparaît que leur conscience n'est pas une, mais se présente comme la synthèse aléatoire de multiples états d'esprit provisoires. Ceux-ci se présentent comme des étapes intermédiaires situées sur une échelle dont les limitateurs sont, d'une part la conscience manifestée et, d'autre part, une forme d'inconscience proche d'un état de sommeil provoqué, d'un renoncement momentané à la compréhension. Le personnage se tient donc en un point d'équilibre précaire. Et dans les films de Fellini, l'inconscient a une existence enfouie : tel le rhinocéros, désespérément seul et caché dans les soutes du Gloria N, bateau funéraire de *E la Nave va*, il est **"notre partie inconsciente, animale, qui, tout en vivant en dehors du temps et de l'espace, soutient néanmoins notre existence,..."** (J. Collet, 1990 : 148).

1.1.3 - L'IMAGE-MENTALE CINEMATOGRAPHIQUE EN QUESTION

Avant d'aborder plus intimement l'univers fellinien, il convient de considérer l'image mentale dans l'ensemble du champ cinématographique, et de se poser certaines questions sur sa nature profonde : l'expression "image mentale cinématographique" trouve-t-elle sa légitimité? Peut-on envisager les fragments mentaux visibles sur l'écran comme de réels textes oniriques ou de réels textes de mémoire ? Ne sont-ils pas aussi, ou d'abord, les résultats d'une quête esthétique ou d'une démarche créatrice?

Le réel ne raconte pas d'histoire, a écrit Sartre. Cette réflexion implique qu'au cinéma comme dans d'autres formes d'art, le récit traverse le corps de l'auteur. Ce dernier construit des visions de mondes possibles dans lesquelles il est plus ou moins aisé de s'introduire[14], et qui se heurtent à de multiples contraintes techniques et financières[15]. Ce sont autant d'étapes à appréhender dans l'élaboration d'une signification. **"Passer par le film, c'est en effet affronter un dispositif**

---

[14] N'est-ce pas un des thèmes récurrents de l'œuvre fellinienne : le métro de *Roma*, les soutes de *E la Nave va*, la salle de répétition de *Prova d'Orchestra*...? Soulignons que le chemin ne mène pas à la lumière chez Fellini. C'est plutôt celle-ci qui baigne l'intérieur, souvent fatalement (les murs effacés de la villa romaine, l'eau - substitut de la lumière - inondent le bateau).

[15]Nous nous référons à la réflexion de Fellini sur ses rapports avec l'argent. Il explique en substance qu'un film est terminé lorsque "les caisses sont vides". W. Wenders reprend cette idée dans *L'Etat des Choses* (1983).

technique" remarque M. C. Ropars-Wuilleumier (1986 : 29). Parler, cadrer, isoler, monter, c'est pratiquer une sélection - leurre par nature- dans le réel, c'est donc signifier.

L'image mentale se construit d'abord autour de ses coordonnées : spatialité mentalisée, temporalité mentalisée et actorialité mentalisée. Son contenu se constitue comme le lieu de la démesure, des référents fuyants, et parfois du **"divorce avec le sens"** (U. Eco, 1992 : 18) .

Ensuite, un univers mental affiche des moyens spécifiquement cinématographiques, tous ces procédés explicites qui peuvent n'exprimer rien d'autre que ce qu'ils représentent[16], mais peuvent aussi composer un type d'*expression* propre à un auteur et à une poétique du cinéma.

L'agencement des deux plans de l'expression et du contenu, agencement de nature semi-symbolique aux yeux de certains chercheurs[17], révèle l'aspect complexe de la communication cinématographique où co-existent des ensembles signifiants hétérogènes œuvrant à la construction de la signification et à l'élaboration d'une possible cohésion.

---

[16]Nous pensons aux effets de polarisation, de ralenti, de passage couleur/noir et blanc, aux surimpressions, pour signifier un souvenir, un rêve ou un fantasme, autant de procédés anciens qui consistent à rattacher directement les visions au personnage principalement concerné et aussi à révéler la trace du cinéaste.

[17]Allusion à la conception greimassienne qui pense l'image et le cinéma comme la mise en concomitance de plusieurs langages de manifestation. Voir à ce propos les études de Floch (1985-1986) et de Fontanille (1989).

Le texte filmique est sans conteste le théâtre de conflits et d'échos, d'échanges et de circuits. Et il est sans doute vain de prôner à tout prix homogénéité absolue ou hétérogénéité complète.

1.2 - VERS UNE DEFINITION DE L'IMAGE MENTALE

1.2.1 - DEFINITION EN COMPREHENSION : NATURE PROFONDE

Les images qui composent un film sont, de nombreuses études l'ont suffisamment démontré, de nature multiple[18]. D'une part, parce qu'elles sont engagées dans des constructions référentielles particulières, et d'autre part, parce qu'elles sont motivées par des fonctions précises au sein du récit. Nous allons, ici, nous efforcer de nommer et de décrire rapidement ces différentes images[19].

Si tant est qu'elle existe, l'*image objective* pourrait reposer sur un point de vue distant. Toutefois, la distance ne traduit pas forcément une extériorité définitive à l'objet perçu (distance spatiale), mais davantage une connaissance certaine *sur* cet objet (position cognitive). L'évaluation de cette distance est, tout d'abord, affaire de compétence d'observation et demande un *savoir-regarder*. C'est pourquoi, il semble que l'image objective oblitère quelque peu la manifestation des coordonnées et du cadre normatif qui la construisent. Il est certainement plus aisé

---

[18]Voir, à ce sujet, l'étude en cours de N. Nel sur le "pluriel du film".

[19]Dans une étude sur l'image mentale, leur importance est considérable. Aussi nous nous arrêterons, ici, à une description élargie; description que nous nous attacherons à enrichir tout au long de la thèse, chaque fois qu'une image spécifique sera rencontrée.

d'appliquer le terme d'image objective à un espace considéré frontalement en plan d'ensemble (les magnifiques panoramas de *Danse avec les loups*, K. Costner, 1990[20]), qu'à un cadrage serré sur un personnage saisi en plongée sensible (la cabine téléphonique "sans toit" des *Oiseaux*, A. Hitchcock, 1963). En somme, le terme d'objectivité s'emploie surtout à amener un *voir* sur la représentation mobilisée : le sentiment d'espace que procurent les grandes plaines de l'Ouest américain est souligné par les limites lointaines du cadre dit général; et le cadrage serré appuie le climat de tension extrême confinant à la claustrophobie de Melanie Daniels assiégée par un essaim d'oiseaux, et protégée de façon précaire par les parois transparentes de la cabine dont seuls le spectateur et le responsable de la représentation connaissent la possibilité d'ouverture par le haut. L'Ouest américain est vaste et les cabines téléphoniques sont étroites, et construire une façon de voir un espace-temps ne signifie pas forcément imposer la présence pesante d'un observateur et a fortiori d'un auteur. Aussi l'observation objective constate, sans la transformer, cette réalité pré-existante par le biais d'un point de vue particulier. Cependant, l'image objective peut référer discrètement au travail d'une caméra, d'un dispositif machinique qui se veut invisible (extra-diégétisation de l'instance d'observation), et qui tend à s'estomper au profit du contenu. En somme, l'image objective ne se réalise parfaitement que si son contenu ne renvoie pas à l'affirmation de la présence d'une conscience, car la représentation d'un personnage met aussitôt en évidence une "conscience-

---

[20]C'est une remarque qui se généralise au genre du western.

avec", et de ce fait, s'expose au risque de trahir sa présence (ce serait par exemple, Mélanie Daniels ayant l'heureuse idée de lever les yeux au ciel!), alors que les paysages ou les natures mortes, incapables de rendre un regard[21], laissent s'installer une observation tranquille et protégée. En ce sens, et sans qu'il soit permis pour les images objectives d'avancer l'absence totale de traces d'énonciation, il convient de postuler une énonciation première enchâssante, c'est-à-dire diffuse.

On s'aperçoit également que l'image objective, majoritairement convoquée dans le cinéma narratif qui cherche à stabiliser ses configurations d'espace-temps, manifeste avec force les jalons du film. Elle échafaude un cadre narratif sur lequel viennent se greffer provisoirement d'autres types d'images. La réaction suscitée par la cohabitation plus ou moins facile d'images différentes réordonne alors l'organisation première du cadre narratif. Ce dernier ne doit donc être envisagé que dans un état de stabilité provisoire et disposé à évoluer. Il peut sembler qu'un récit filmique, composé en grande partie d'images objectives, tende à consolider sa structure encadrante, alors qu'au contraire, la carence[22] en images objectives fragilise, d'une certaine façon, la base supposée du récit, et s'ouvre ainsi à une autre forme de structure que l'on peut qualifier d'*éclatée*, parce que disséminée en autant de sous-récits qu'il existe de natures d'images.

---

[21]La fonction spéculaire de l'écran n'est pas opérante dans ce cas précis.

[22]Le terme est à prendre au sens quantitatif.

La notion d'*image objective orientée* a été suggérée par C. Metz (1991 : 153) qui rattache cette catégorie d'images au langage proprement cinématographique, aux choix imposés par la narration, et donc par l'auteur. En ce sens, les images objectives orientées s'éloignent du constat pur pour révéler l'existence de l'instance cinématographique de fabrication. On passe alors de l'absence visible de traces énonciatives (images objectives) à l'existence d'indices ostentatoires, glissement qui est dû, comme le remarque fort justement C. Metz (*ibid.* : 169), à la compétence du spectateur. En effet, tel type de raccord, de mouvement, de cadrage ou d'angle de prise de vue (voire de son et de musique) augmente sa puissance d'expression et de signification selon le degré d'attention que le spectateur lui consacre. Pour reprendre les exemples précédents, les plans d'ensemble de *Danse avec les Loups* subordonnent le simple constat d'immensité naturelle à des valeurs de liberté, d'errance ou d'isolement (pour peu qu'un personnage apparaisse au loin), et la vision en plongée totale des *Oiseaux* peut aussi bien exprimer le caractère insoluble de la situation dans laquelle se trouve le personnage. Le toit "vitré" ne se manifeste pas comme un espace de fuite, mais plutôt comme le renforcement d'un effet d'emprisonnement.

Les images objectives orientées sont donc imputables à l'énonciateur premier qui esquisse, à la faveur de certaines stratégies, un relief - accidenté ou sécurisant - de lecture du film.

L'*image mi-subjective* introduite par J. Mitry (1965, 61-75) a la particularité d'accueillir une partie du corps du personnage, et ainsi de

réunir, dans un même plan, la trace visible d'un voyant et le contenu supposé de sa vision. Le statut de ce type d'image correspond **"à une contraction extrême du champ-contre-champ"** (G. Deleuze, 1983 : 105), c'est-à-dire à une forme subjective installée dans un cadre objectif où le *voyant* fusionne avec le *vu*.

Dans *Le Dernier Empereur* (B. Bertolucci, 1987), un travelling d'accompagnement nous permet de suivre le jeune souverain, et de découvrir, en même temps que lui, la puissance de son empire.

F. Jost reprend de façon équivalente le même terme de *semi-subjectivité*, **"quand un personnage est filmé de dos, en amorce : nous épousons, alors, plus ou moins, son champ de vision"** (1987 : 65). Toutefois, il faut insister sur la nature complexe de l'image mi-subjective. Lorsque l'accompagnement de la caméra se fait pressant, il affirme une présence à proximité du personnage, présence appréhendable dans les indices de l'énonciation du type travelling cahotique. En somme, la dimension subjective n'est pas, de prime abord, imputable à l'attitude du personnage observant, mais davantage à l'acte d'observation qui le considère en train de regarder. Il se produit dès lors un enchâssement : l'acte de filmer construit une subjectivité première que le personnage n'est pas à même d'exprimer sur l'instant. Ainsi dans l'exemple évoqué ci-dessus, le travelling ostensible peut exprimer la disproportion entre l'immensité de la richesse de l'empire de Chine et l'innocence présente de l'enfant.

Il semble également que l'image mi-subjective exige une main mise sur le personnage, qui prend alors toutes les allures du "prisonnier"

bressonnien, privé d'espace et dans l'impossibilité de fuir. Ainsi, lorsqu'un personnage avance, la caméra procède de concert au même mouvement, la distance restant constante. Cette captation de personnage peut fonctionner à partir d'une caméra placée derrière et avançant de concert; d'une caméra positionnée devant et précisant souvent, en ce cas, une échéance probable[23]. ou montrant un visage de personnage ouvert et éloquent, coloration subjective dans un cadre objectif. Lorsque le personnage, considéré de face, propose un visage ouvert et éloquent, cela inclut également une coloration subjective dans un cadre objectif.

Ainsi, la fameuse course labyrinthique de la fin de *Shining* (S. Kubrik, 1979) propose des plans alternés du duo poursuivant (le père) / poursuivi (l'enfant). La caméra tourne autour de J. Nicholson sans s'éloigner : les plans de dos en contre-plongée (travelling avant) accentuent la difficulté du personnage à évoluer, et les prises de vue de face (travelling arrière) évoquent la fin prochaine du personnage (expression du regard), finalement englouti par le labyrinthe et figé par la glace. De plus, la position de la caméra (en avance sur le père) érige une limite infranchissable, et sauve l'enfant.

L'*image mi-subjective* permet donc de révéler et de faire se rencontrer la part d'objectivité et la part de subjectivité recélées par toute image cinématographique. Par rapport aux images mentales (voir plus

---

[23]Les points de vue mi-subjectifs ont trouvé un vaste terrain d'expérimentation dans la représentation du sport à la télévision. Nous pensons, entre autres, aux Grands Prix de Formule un, qui proposent des angles de prises de vue de plus en plus insolites, dont, par exemple, la vision "avec le pilote".

loin), l'image mi-subjective prend soin de distinguer les versants objectif et subjectif. La position du personnage insiste sur le contexte objectif dans lequel une naissance de subjectivité est proposée. Aussi, est-il possible d'employer parfois le terme de mi-objectivité. Le point de rencontre de l'objectivité et de la subjectivité désigne la présence nécessaire d'une instance observatrice dont la fonction est d'aider à la corrélation et à l'immobilisation momentanée de ce rapport voyant / vu. Dans *Shining*, l'instance observatrice apporte une réflexion sur ce que le père est censé voir. Ainsi, lorsqu'il est cadré de dos, il donne la sensation de s'engouffrer dans le néant (la nuit du labyrinthe); et inversement, lorsqu'il est représenté de face, la lisibilité des traits de son visage évoque la folie irréversible.

Les *images subjectives*, largement commentées par de nombreux théoriciens, intéressent cette étude par le fait qu'elles constituent l'ultime étape vers l'accession à la conscience d'un personnage. Ce type d'images, apparu très tôt dans l'histoire du cinéma[24], tente de rendre compte de ce qu'est supposé voir un personnage. On assiste donc à une sorte d'alignement entre les différentes instances observatrices (personnage, spectateur, observateur intermédiaire). Il s'agit d'une perspective qui offre une structure subtile, au sens où les différents médiateurs ne s'emboîtent pas les uns dans les autres, mais se succèdent à la même place

---

[24]Dans *Cœur Fidèle* (1923), J. Epstein donne le point de vue de personnes placées sur un carroussel de foire.

virtuelle en offrant différents niveaux de subjectivité. La caméra s'efforce d'adopter le point de vue du personnage en se substituant à lui. Le spectateur perçoit alors ce qu'a saisi la caméra (subjectivité machinique), et procède à un effort d'association avec le personnage.

Cela peut se représenter par le schéma suivant :

Même au niveau du point de vue subjectif, qui a pourtant pour vocation d'impliquer fortement le spectateur dans la diégèse, ce schéma illustre le fait qu'une instance intermédiaire se glisse entre les deux extrémités. Si, au niveau de l'image mi-subjective, cette instance observatrice est "avec" le personnage, alors au niveau de l'image subjective, elle donne l'illusion d'*être à la place* du regard du personnage.

Les Enchaînés (A. Hitchcock, 1946) propose deux types d'images subjectives. Au début du film, Alicia conduit en état d'ivresse et l'objet de sa vision est partiellement obstruée par quelques mèches de ses cheveux. Dans un autre passage, Alicia, droguée par Sebastien, perçoit son environnement de façon déformée. Pour le spectateur, la sensation d'être enfoui dans le regard du personnage est alors plus accentuée.

Dans la séquence de *Shining* déjà citée, la poursuite est parfois saisie en points de vue subjectifs. Certains plans représentent l'enfant fuyant (voyant - A), et alternent avec des plans du labyrinthe (B). (B) est

supposé être l'objet de la vision de l'enfant, toutefois, la rapidité du travelling avant (pratiqué au moyen d'un steadycam) ne correspond pas au rythme de la course de l'enfant, même si en fin de réflexion la relation entre (A) et (B) ne fait aucun doute. Dans cet exemple, il apparaît que la dimension subjective est surtout construite par une instance compétente chargée d'organiser certains codes du filmique. La proximité de (A) et de (B) suffit à exprimer la subjectivité d'un personnage malgré les distorsions par rapport au code du réalisme.

Au début de *La Cité des Femmes* (F. Fellini, 1980), Snaporaz, de face et en cadrage serré (A - travelling arrière) suit avec peine la belle inconnue, filmée de dos (B - travelling avant), dans les profondeurs de la forêt. La structure de la séquence est de la forme : (A) - (B) - (A) - (B)...On peut certainement supposer que (B) est un point de vue subjectif du personnage contenu dans (A); le rythme du mouvement de caméra, l'axialité et les relations de proximité entre voyant / vu semblent l'attester. Il faut pourtant reconnaître que la subjectivité du personnage (montée du désir) et le point de vue de la caméra, médiatrice de la situation, sont différentes. En effet, le point de vue subjectif s'inscrit tout d'abord dans un constat de perception, et non dans une nature de perception. Toutefois, il faut admettre que la frontière est mince entre le voir et la façon de voir[25]. Contrairement à l'exemple de *Shining* qui illustre un réel point de vue subjectif, l'extrait du film de Fellini amorce en fait une aventure onirique, et représente une vision subjective dans un

---

[25]Ce sont des questions qui vont nous préoccuper en plusieurs endroits de la thèse.

contexte mental. Aussi, **"quoi de plus subjectif qu'un délire, un rêve, une hallucination?"** (G. Deleuze, 1983 : 111).

L'examen que nous venons de faire des différents types d'images au cinéma met en évidence l'instabilité chronique de l'image cinématographique[26] et l'éveil de la conscience subjective du spectateur. **"Les participations subjectives qui se fixent sur l'image objective lui donnent âme et chair : la présence objective. Toutefois, entre la destruction des cadres objectifs du cinématographe et leur rétablissement par le spectateur de cinéma, il y a un hiatus infinitésimal. A travers ce chas d'aiguille, toute la caravane magique s'est engagée, introduisant en contre-bande l'opium du monde irréel"** (E. Morin, 1956 : 155).

L'instabilité évoquée porte sur la circulation incessante entre les deux pôles d'équilibre de l'image : l'objectivité et la subjectivité. Et l'apport de G. Deleuze sur la question des liens entre la pensée philosophique et la théorie du cinéma (1983-1985), aide à systématiser

---

[26]Nous nous référons aux réflexions formulées par G. Deleuze dans un entretien accordé à la revue *Hors Cadre*, n°4 (1986 : 39-44) : **"...Le cinéma a toujours voulu construire une image de la pensée, des mécanismes de la pensée".** Comment ne pas penser aussi aux deux régimes de l'image : organique (mouvement) et cristallin (le temps)? Peu avant, il écrivait, **"n'est-ce pas le sort constant de l'image-perception au cinéma, de nous faire passer d'un des pôles à l'autre, c'est-à-dire d'une perception objective à une perception subjective et inversement?"** (1983 : 105).

l'hétérogénéité[27] des types d'images en confrontation dans un même film. Dans son second commentaire de Bergson, il souligne que **"sera subjective, une perception où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée"**, et **"sera objective, une perception, telle qu'elle est dans les choses, où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties"** (*ibid.* : 111).

Aborder la conscience subjective du spectateur, c'est avant tout le situer au coeur de ce qu'A. Gardies appelle **"l'espace cinématographique"** (1993a : 17-72)[28]. Le spectateur définit son comportement à l'intérieur de cet espace, se confronte au régime de crédibilité - visibilité des images[29]. Son point de vue parcourt des trajectoires qui l'emmènent tant à l'extérieur de l'image qu'en son cœur. S'il a la sensation de participer aux événements - l'enquête menée en

---

[27]L'hétérogénéité cinématographique est aussi le cheval de bataille d'éminents chercheurs, comme M. C. Ropars-Wuilleumier, qui a poussé la réflexion jusqu'à écrire : **"dès qu'il y a passage d'un plan à un autre, apparaît l'hétérogénéité"** (1983 : 16-25). Nous nous permettons de relativiser ce point de vue qui nous semble trop radical, et nous nous contenterons, pour l'instant, de penser la succession d'images comme partiellement cohérente et partiellement discontinue.

[28]L'auteur insiste sur le fait qu'aller au cinéma signifie **"prendre place au sein d'un dispositif complexe qui, par étapes, (le) conduit du sujet social (...) au sujet spectatoriel via le sujet spectaculaire."** (*ibid.* : 36).

[29]Ces deux régimes ont fait l'objet d'un long développement dans le livre de N. Nel sur le débat télévisé (1990).

caméra subjective dans *La Dame du Lac* (R. Montgomery, 1946) -, le spectateur affrontera le *discours direct* de quelqu'un de qualifié, intégré à la diégèse. Si, au contraire, tel événement lui impose un point de vue éloigné - la séquence d'exposition de *Fenêtre sur Cour* (A. Hitchcock, 1954) , par exemple -, il se confrontera alors à un *discours indirect.*

L'*image mentale*, que l'on assimile parfois à l'image subjective, présente en apparence les mêmes caractéristiques que toute représentation cinématographique: configurations d'espace-temps, mouvements, événements,... Perceptible en sa matérialité, d'une part elle s'ouvre au référent extérieur par sa dimension désignative et représentative, et peut comporter , d'autre part une dimension réflexive et ostensive). En ce sens, l'image mentale cinématographique peut se vouloir différente de l'image optique diégétique. Et cette distinction peut concerner le niveau du plan du contenu (les composantes figuratives spécifiques) et le niveau du plan de l'expression (la dimension plastique)[30].

Dans l'image mentale cinématographique, l'instance observatrice est censée se situer dans la conscience d'un personnage. Malgré tout, le contenu matérialisé des représentations intérieures pose problème comme le souligne G. Deleuze (1985. : 268) lorsqu'il parle d'image **"qui prend pour objet *de* pensée, des objets qui ont une existence propre hors de la pensée, comme des objets de perception ont une**

---

[30]Nous allons tenter de le démontrer en proposant par la suite un examen des coordonnées de l'image mentale comme représentation spécifique.

existence propre hors de la perception." Le philosophe semble avancer l'idée de double - référence, une référence qui extériorise les rapports avec objets du monde, et une référence qui intériorise par des **"«figures» (introduisant) le mental dans les images"** (*ibid.*). On trouve la même façon de penser les mécanismes référentiels chez J. F. Lyotard (1971).

Le long rêve de *La Cité des Femmes* est quasiment ouvert par le soudain arrêt du train en rase campagne. Est-ce pour cela un signe suffisamment éloquent de mentalité? Oui, si l'on relève la situation paradoxale qu'est proposée par l'absence de toute gare. Cet état initial conditionne en tout cas l'ensemble du rêve (vraisemblance de la cité, comportement de Snaporaz) et indique, en même temps, certaines clés de lecture du songe.

Tout en tentant de représenter le contenu des pensées d'un personnage, l'image mentale cinématographique, met en évidence deux principes importants. Le premier revient à positionner l'image mentale comme particulière (que les procédés soient évidents ou discrets) par rapport aux autres images encadrantes, et à transformer en raison de sa singularité l'ensemble des images.

Ainsi, lorsqu'à la fin de *La Cité des Femmes*, Snaporaz se réveille en sursaut dans le compartiment, il s'agit bien de l'image qui précède cette représentation de sortie du rêve, qui devient mentale et, par effet rétrospectif, toutes les images qui la précèdent. Une fois la source de l'épisode mental identifiée, le récit onirique acquiert plus clairement une dimension d'énonciation : le récit de rêve se révèle imputable au

personnage. Toutefois, il faut noter que la longue durée du rêve (correspondant à peu près à la durée du film) a participé à élaborer une règle telle que le particularisme vient alors de la situation de résolution finale (personnage endormi dans le train). Aussi le second principe, intimement lié au premier, tend à fixer un mode spécifique de fonctionnement narratif : l'image mentale raconte *d'une certaine façon* et d'une façon souvent différente. Snaporaz, perdu dans les dédales de son monde intérieur (couloirs, toboggans, ...), transforme progressivement son rêve en une intrigue régie par ses propres lois, d'où la manifestation évidente du méga-narrateur, c'est-à-dire d'une instance compétente susceptible d'articuler le rêve en récit filmique.

1.2.2 - DEFINITION EN EXTENSION

Même dans les cas où elle semble homogène, toute narration cinématographique peut apparaître fragmentée et fissurée et proposer des voies d'accès aux profondeurs des images. En ce sens, le récit premier est forcément soutenu par une variété de sous-occurrences invisibles mais réelles. Les plus discrètes mettent occasionnellement en évidence le passé enfoui d'un personnage : par exemple, la représentation d'un très vieil homme (la gloire passée du vieux portier du *Dernier des Hommes*, F. W. Murnau, 1924), ou d'un lieu (les ruines et la misère d'après-guerre des rues de Berlin d'*Allemagne Année Zéro*, R. Rossellini, 1948). Les plus manifestes se réalisent en nous offrant une visualisation par images isolées ou par séquences articulées. A cet instant, le récit premier interrompt sa

progression, élargit une fissure apparente et attire "à la surface" une actualisation de souvenir, de rêve ou de fantasme.

L'*image-souvenir* attire *ici et maintenant* un événement antérieur à la diégèse, et à ce titre, rend compte d'un fait passé avec la force matérielle du présent. Ce procédé narratif, communément appelé le flash-back, ouvre à la conscience du temps et à la pluralité des images cinématographiques. Il répond différemment à certains besoins du récit, peut adopter diverses formes ou prendre des amplitudes variables. Il est *explicatif* lorsqu'il intervient pour éclaircir un état initial confus :

Ainsi, au début du *Jour se lève* (M. Carné, 1938), François, retranché dans son appartement, se souvient des circonstances qui l'ont conduit à cette situation.

Dans *L'Homme qui tua Liberty Valence* (J. Ford, 1961), le vieux sénateur retourne dans la petite ville de ses débuts, et s'efforce, par une convocation du passé, de retrouver la vérité historique, au fil d'un long récit inversé qui revêt une forme complexe. Et, à l'intérieur de ce récit, un court flash-back enchâssé révèle la véritable identité du meurtrier de Liberty.

Evidemment, le flash-back peut tout aussi bien proposer un point de vue mensonger ou impossible. Il se produit alors une sorte de superposition d'un point de vue réel (une caméra filme) et d'un point de vue intellectuel d'un personnage qui peut mentir. La distorsion s'installe alors entre le discours direct de la caméra et le discours indirect du personnage.

Dans *Reservoir Dogs* (Q. Tarantino, 1992), un policier infiltré dans un groupe de gangsters invente une anecdote qui lui serait arrivée. La visualisation de ce court événement fictif en renforce paradoxalement la véracité et aide le policier à se faire admettre au sein de la bande.

Un Chien Andalou (L. Buñuel, 1928) développe un récit perturbé par des intertitres énigmatiques renvoyant arbitrairement à un passé obscur : *«seize ans avant»*.

Dans *Boulevard du Crépuscule* (B. Wilder, 1950), le récit du souvenir est raconté par un mort. Pour citer un exemple plus récent, *Le Mystère Von Bulow* (B. Schroeder, 1990) propose un autre type de récit venant de l'au-delà.

Enfin, il existe une autre utilisation du flash-back, qui ne cherche ni à éclairer ni à duper ni à mystifier, mais plutôt à opacifier. Ainsi, O. Welles et J. L. Mankiewicz proposent, par ce procédé, un traitement de la mémoire au sens où G. Deleuze l'entend, c'est-à-dire **"dans son essence même (la) voix qui parle, se parle ou murmure, et rapporte ce qui s'est passé"** (1985 : 71). Il est fait ainsi allusion à l'utilisation de la voix-off, composante essentielle dans la réalisation d'un flash back. C'est la voix (commune) des différents narrateurs qui s'enchaîne en cascades tout au long de *Eve* (1950), de *La Comtesse aux Pieds Nus* (1954) ou de *Citizen Kane* (1941), chacun proposant une visualisation des faits[31].

---

[31]A. Gaudreault et F. Jost (1990 : 109) rappellent que **"ce qu'on appelle flash-back au cinéma combine généralement un retour en arrière au niveau verbal à une représentation visuelle des événements qui nous sont racontés par un narrateur."**

L'*image-rêve*, quant à elle, **"est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur."** (G. Deleuze, *ibid.* : 80). La représentation du rêve au cinéma semble donc obéir aux règles particulières que lui fixe le médium. En ce sens, une séquence onirique s'inscrit dans un projet narratif, en même temps qu'elle propose une autre forme de récit. Dès lors, deux niveaux de perception entrent en collision : le réalisme de niveau premier (le film projeté au spectateur) et le travail sous-jacent de l'inconscient du responsable du rêve (le personnage), travail de second niveau.

Du point de vue technico-historique, il faut préciser, à l'instar d'A. Kyrou (1985 : 28), que les possibilités de représentation (flou, caches, montage court, transformations, surimpressions, fondus, accéléré, ralenti, gros plan,...) s'efforçaient, dans les premiers temps du cinéma, de prévenir avec force que le personnage était en situation de rêver : **"et maintenant ne prenez pas cela au sérieux, le personnage va rêver."** (*ibid.* : 83). Depuis, différentes façons d'évoquer le rêve au cinéma sont apparues. Dans les cas où la narration domine, il est parfois nécessaire de préparer le spectateur, préhypnotisé, de façon qu'il module ses réactions en fonction de l'effet souhaité. **"La représentation hollywodienne du rêve (est) encadrée (par) de solides guillemets."** (J. Fieschi, 1984 : 14) ou encore, **"ceci est bien le rêve, le rêve de tel personnage, à tel endroit et à tel moment."** (P.

Carcassonne, 1978 : 4)[32]. La richesse des procédés superficiels indique alors de façon manifeste un décrochement du récit, le rêve étant ainsi enchâssé, voire isolé.

La séquence onirique de *La Maison du Docteur Edwards* (A. Hitchcock, 1945) relève de cette catégorie : une modification brusque du traitement de l'image et du son, eu égard à l'ensemble du film, indique explicitement les bornes de la séquence d'une part, et permet d'identifier le rêveur diégétique, d'autre part. De ce point de vue, la représentation du rêve au cinéma fait la part belle à l'étrange qui n'apparaît finalement que comme **"une simple altération, qui n'échappe pas à la codification de la narration"** (M. Devillers, 1978 : 3).

Insufflé par le courant surréaliste et expressionniste, le cinéma européen se tourne davantage vers une sorte d'indifférenciation entre rêve et réalité; une hybridation identique à celle prônée par les réalisateurs soucieux de symbolisme[33], qui tend à apporter au spectateur

---

[32]L'auteur ajoute (*ibid* : 8.), **"visages flous, déplacements arbitraires des sujets et des situations, successions incongrues de plans, le rêve filmé regorge d'anamorphoses en tout genre."** J. C. Bonnet (1978 : 8) parle de **"codes rhétoriques de signaux de rêve."**.

[33]Les Symboliques ne considèrent pas le rêve comme une action relevant de la normalité, de la logique ou comme un fait involontaire, mais plutôt comme une cessation motivée de l'énergie consciente qui permet de suspendre, pour un instant, le temps ; c'est-à-dire, d'échapper à la réalité par le procédé de la contemplation, de la description attentive qui interdit à l'objet de remplir sa fonction immédiate. Le temps de l'observation tend ainsi à dégager la vérité essentielle et le symbole, lequel intervient dans toutes sortes de manifestations psychiques (pensée, sentiments, actes et situations de nature symbolique).

"l'espérance d'un peu plus de savoir", (C. Metz) à la différence de l'imaginaire qui serait plus fermé et définitif. Il est vrai que le spectateur entretient avec l'image de cinéma en général une relation fantasmatique, d'autant plus forte si la scène est d'ordre mental : l'imaginaire s'y est préalablement engouffré, et on peut se demander comment agir pour que le regard ne s'y noie pas totalement, à la faveur d'une identification séduisante et sans issue, qui serait comme **"le drame permanent d'une adhésivité, parfois même d'un engluement"** (C. Metz, 1975 : 3). Néanmoins, l'image-rêve n'échappe que partiellement à la banalité des éléments qui la composent, éléments qui sont puisés dans un contexte de réalité et, sous les pressions symboliques, s'en émancipent.

La référence à des auteurs comme Jung ou Freud renvoie tout d'abord aux études de C. Metz (*ibid.*, 1968), et également à une réflexion de P. Carcassonne (1978 : 3) :**"A tort ou à raison, la représentation filmique du rêve ne se conçoit qu'en étroite collaboration avec les avancées psychanalytiques."** Selon Jung, les rêves peuvent annoncer certaines situations avant qu'elles ne se produisent, et leurs symboles pris comme événements se présentent spontanément. La difficulté de créer une image-mentale au cinéma passe par la reconnaisance et l'évocation de cette spontanéité. Le rêve n'est ni visible par autrui, ni limité; non communicable extérieurement, il n'interpelle que son créateur endormi. A l'instar des racines d'arbres, il vit clandestinement dans les profondeurs du psychisme. Telle la partie immergée de l'iceberg, il incarne l'invisible réalité intérieure. Freud, quant à lui, considère la source du rêve comme étant la véritable réalité

psychique que nous ignorons, et qui intervient par impulsion accidentelle en ramenant au niveau de la surface des considérations jusqu'alors enfouies (révélations, visions, souvenirs). Le terme d'accident ou de catastrophe n'est, ici, pas innocent ; la tempête déracine les arbres, le tremblement de terre déchire le sol et donne à voir son intérieur au travers de plaies béantes. A l'image des catastrophes naturelles, le rêve tend à rendre provisoirement visible l'invisible ; l'intolérable (positif ou négatif) se présente dans une vision intérieure sans qu'il soit possible de s'en détourner ou de "fermer les yeux".

Du point de vue du contenu, il paraît impossible de reproduire le message de ses rêves : l'émotion du récit onirique ne peut recevoir de transcription fidèle. En ce sens, le cinéma offre des *rêves réduits* et élagués. Il compose des séquences possibles et conformes à une logique cinématographique de la perception.

L'*image-rêverie* réfère à l'imagination d'un personnage en état de veille. Au même titre que l'image-rêve, sa représentation au cinéma oppose deux conceptions différentes. La première, et la plus évidente, revient à la signaler par un traitement plastique encombrant. La seconde s'exprime selon des procédés plus simples et semblables à l'ensemble du film.

D'après les hypothèses énoncées ci-dessus, l'image mentale compose ou construit le texte mental, lui-même inclus dans le récit principal.

L'image-rêve naît d'une situation normative de sommeil[34] et devient le miroir de la conscience d'un personnage. Comme le définit G. Deleuze (1985 : 95), il se produit alors un échange entre les deux pôles distincts mais indiscernables, de l'actuel (le dormeur) et du virtuel (le rêve), pour aboutir à une matérialité (l'image-rêve)[35].

Ainsi dans *Huit et Demi*, le plan qui précède le songe du cimetière où Guido retrouve son père décédé se situe dans une chambre silencieuse où règne une atmosphère stagnante. A la gauche du cadre, on aperçoit le personnage de la mère derrière une paroi vitrée. La luminosité éclatante de la mère attire le regard et tend à faire disparaître la séparation entre le réel et le rêve. Au plan suivant, le spectateur a basculé dans le rêve de Guido.

Le personnage prompt à se souvenir est à l'image du rêveur, cherchant dans son environnement de réalité le point d'incandescence prêt

---

[34]Même l'obscure expérience de Warhol, *Sleep* (1963), se maintient avec vigueur dans une réalité. L'homme que l'on voit dormir rêve forcément. Cette activité *réelle* et intérieure, qui pourtant refuse de se montrer, révèle tout de même la présence d'une expérience profonde.

[35]Cette hypothèse se base sur un fait réel, à la fois accidentel (mise en évidence d'un dysfonctionnement) et nécessaire (conscience de la réalité de la situation). Si, pendant une projection, le défilement de la pellicule est tout à coup interrompu, alors le photogramme bloqué en pleine lumière commence à fondre en un endroit précis puis se détruit totalement. La pellicule se brise, le film est stoppé et le temps de *la suspension de séance* (lumières allumées, volumes de voix plus forts, musique d'ambiance,...) se transforme en un événement parfaitement ponctué et contrôlé jusqu'à la reprise du film.

à se consumer, dématérialisant ainsi l'*ici* et le *maintenant* et attirant l'ailleurs et l'avant.

Toujours dans *Huit et Demi*, Guido écoute sans trop de conviction le discours du cardinal. Distrait par l'apparition d'une femme robuste, il plonge dans ses pensées et rencontre le souvenir de la Saraghina.

Le personnage en proie à des fantasmes se distingue par le fait qu'il entretient le point d'incandescence à une température constante : suffisamment élevée pour déformer le champ de vision et ouvrir à des apparitions, suffisamment basse pour préserver les objets.

Au début du film, dans le jardin des Thermes, Guido imagine Claudia en donneuse d'eau. Le fantasme est interrompu par la voix agacée et impatiente de la véritable donneuse d'eau (*«Alors,...Monsieur, votre verre!...»*), et l'intervention sonore réordonne le cours des choses.

L'image mentale semble être à la fois image-rêve, image-souvenir, image-rêverie. L'image-mentale est à l'exemple du monde, tournant sur elle-même, offrant provisoirement au soleil une de ses facettes. Au cinéma, et chez Fellini en particulier, le rêve devient rapidement rêverie ou souvenir, le souvenir instable est transfiguré par l'imagination,...La représentation de mondes intérieurs y est toujours en perpétuel mouvement, "l'image mutuelle" (G. Bachelard : 1948, 290) ou cristal (G. Deleuze, 1985 : 109) enveloppé dans un monde et structuré selon le principe d'indiscernabilité. Le cristal, écrit Deleuze, **"ne cesse d'échanger les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du**

passé qui se conserve" (*ibid.*). Image-souvenir, image-rêve et image-rêverie se rencontrent en un point (la conscience d'un personnage), mais se distinguent selon leur faculté à s'exporter à l'extérieur de cette même conscience. En effet, l'image-rêverie produit un mouvement circulaire et réflexif : le personnage *se raconte* à lui-même. L'image-souvenir est appelée à être davantage perçue : lorsque le personnage se souvient, son effort de remémoration est destiné à *être raconté* à un autre, qui peut finalement être lui-même. Enfin, l'image-rêve semble prendre au contraire l'initiative de raconter pour elle-même, abandonnant le personnage.

Mais dans tous les cas de figure, le cinéma propose une présentation-représentation de la vie mentale dont il convient d'analyser les composantes en termes de visions de mondes, en leurs dimensions représentatives et narratives, en termes de constructions expressives et finalement de complexité fondamentale.

CHAPITRE DEUX

PARAMÈTRES D'UNE REPRÉSENTATION SPÉCIFIQUE

UNIVERS MENTAL ET AUTRE VISION DE MONDE

2.1 - VISIONS DE MONDES

"Lorsqu'on parle de film, il ne faut jamais perdre de vue qu'il s'agit d'un langage et d'un art de l'illusion, nullement d'un transfert mécanique du monde extérieur sur l'écran." (P. Francastel, 1983 : 181).

Ce qui est vrai pour la construction référentielle du réel extérieur que le cinéma produit l'est sans doute aussi pour celle du travail psychique intérieur.

Ce que l'on nomme vision de monde, monde possible ou impossible, monde diégétique semblable au réel ou monde extradiégétique issu du psychisme, est fait d'événements pris dans des configurations d'espaces-temps et engageant des actants. L'ensemble pourrait être désigné par le terme générique de représentation, si celui-ci ne renvoyait pas à une conception a priori de l'espace comme vide abstrait disponible pour tout type de singularité.

Pour nous, le film ne cesse de manifester des configurations d'espaces-temps structurées par des points de vue que le spectateur voudra bien assumer ou pas, configurations en perpétuel réajustement. En ce sens, le film est plutôt présentation.

D'autre part, et ainsi que l'ont montré des penseurs comme A. Bazin, P. P. Pasolini, G. Deleuze ou C. Metz, le film dédouble cette présentation selon un régime objectif et un régime subjectif : spectacle d'un monde-objet d'un côté, vision d'un sujet percevant de l'autre,

dimension représentative de la référenciation d'abord; dimension réflexive de l'énonciation, ensuite.

2.1.1 - PROPOSITIONS DE MONDES POSSIBLES

Qu'il paraisse possible ou impossible, tout monde cinématographique est la résultante d'un ensemble de propositions, d'individus et d'événements.

Les *individus* sont en nombre limité. Certains ont des propriétés identiques au monde de notre expérience, sont en accord avec les lois du monde réel, et ne souffrent de "nulle atteinte" dans leur objectivité (E. Morin, 1956 : 164). D'autres peuvent avoir un fonctionnement indépendant; par exemple, un homme vole sur l'écran parce que quelqu'un donne l'illusion qu'il vole ou qu'il disparaît. Tout en empruntant au monde réel certaines de ses propriétés, la narration cinématographique considère les individus en tant que conglomérat de propriétés. Lorsque Superman vole, c'est une propriété évidente. Lorsque Guido (*Huit et Demi*) est, dans son rêve, suspendu dans les airs, c'est une propriété nécessaire.

Les *propositions* vont de pair avec les prévisions du spectateur. Si elles sont conformes à une attente, l'adhésion se fait naturellement. Si, au contraire, elles sont surprenantes, un risque de rejet apparaît. Néanmoins, inclus dans la limite des lois du monde représenté, le champ

propositionnel reste largement ouvert, y compris au sein d'un genre particulier, comme celui de la science-fiction, par exemple. Ainsi, *La Guerre des Etoiles* (G. Lucas, 1977) anticipe clairement sur un comportement à adopter, alors que *Solaris* .(A. Tarkovsky, 1972) procède à une déterritorialisation. Pour le premier, les propositions supposées sont vérifiées et valident le recours aux effets spéciaux; pour le second, les propositions vont à l'encontre des codes de la vraisemblance du genre. Dans le cas de Fellini, il semble que les propositions du monde qu'il élabore nécessitent la connaissance de son œuvre, qui construit progressivement ses codes propres, tout en tirant parti de ceux que le cinéma a élaborés, par ailleurs.

En donnant à voir une mer en plastique (*E La Nave va*), un défilé de mode religieux (*Roma*), une version personnelle d'une nouvelle d'E. Poe (*Toby Dammit*), il exprime son monde personnel, auquel le public s'adapte progressivement.

Limités dans l'espace-temps qui leur sert de cadre général, les *événements* singuliers ou réguliers surgissent selon une force d'émergence plus ou moins grande, se développent selon un certain dynamisme et possèdent intrinsèquement une dimension spectaculaire. D'un certain point de vue, ils sont toujours vrais dans la fiction, mais peuvent se heurter à l'incrédulité ou à la contrariété du spectateur.

2.1.2 - FIGURATIVITE, NARRATIVITE

Le cinéma est un art mécanique de l'illusion qui figure un monde autonome fonctionnant selon une cohérence spécifique. Ce monde est articulé par des transformations d'espaces et de temps, qui relèvent de l'intention de l'auteur - organisateur des variables figuratives -, et qui manifestent un puissant effet de réalité, ce qui procure au spectacle une dimension phénoménologique.

Le monde cinématographique est toujours construit selon des points de vue qui sélectionnent les valeurs signifiantes, et ménagent une dimension plastique.

Comme monde possible, le monde du film est le cadre dans lequel se développent dans un intervalle de temps donné des événements narratifs. Balisé par des bornes d'ouverture et de fermeture, ce monde s'oppose au monde réel englobant, infini, inaccessible.

L'opposition avec le monde réel s'affirme surtout par la présence d'une instance racontante qui impose la marque d'un narrateur organisateur[1]. Même s'il est fréquent de constater que, pour le spectateur, le film n'a besoin, à la limite, de personne pour exister (A. Gaudreault, F. Jost, 1990), le monde du film privilégie toujours un discours, parmi d'autres, sur le monde réel. Cette présence d'un "narrateur implicite" (F.

---

[1]On s'entendra ultérieurement sur les termes adéquats.

Jost, 1988 : 109)[2] est d'autant plus marquée lorsque celui-ci s'engage dans une narration hautement subjective, car les rêves, les souvenirs et les fanstasmes sont forcément déclenchés par "celui qui énonce", même si souvent, il délègue ses visions à un personnage intermédiaire.

Un monde possible où communiquent des niveaux de conscience passe par la présence obligatoire de personnages itinérants dans un univers fictionnel. En effet, il est peu probable de trouver des images mentales dans des documentaires, des reportages ou voire des produits didactiques ou institutionnels, sauf si un *effet-fiction*[3] y est intégré. Aussi, l'image mentale suscite un désir de fiction, dans le sens où elle s'exprime autre part que dans une réalité afilmique[4], portée par et intégrée dans une diégèse où se développe un monde régi par ses propres lois.

---

[2]Ce terme est introduit par l'auteur pour mettre en évidence le fait que **"«quelqu'un» nous donne donc la possibilité de *savoir* ce qu'aucun personnage ne voit"**.

[3]Rappelons les critères proposés par R. Odin (1988 : 121-139) : effet diégétique, illusion de réalité, narrativisation, fictivisation de l'énonciation, croyances et mise en phase.

[4]E. Souriau (1953 : 7). L'auteur définit le terme de réalité afilmique comme la réalité **"qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique"**.

2.1.3 - CARACTERE MENTAL D'UN MONDE CINÉMATOGRAPHIQUE

Pour essayer de cerner au plus près ce que serait la mentalité, au sens de caractéristique mentale, d'un monde cinématographique, nous partirons d'exemples.

Les séquences de souvenirs de *Roma* présentent des événements liés à plusieurs époques : l'enfance de Fellini (Rimini, la pension, le cinéma), l'entrée dans le monde adulte (l'arrivée à la gare Termini, les variétés, le bordel). Elles proposent une évolution continue, de la jeunesse du réalisateur aux moments proches de la sortie du film (le périphérique, la discussion avec les étudiants, le métro, le ballet des motos). *Roma* semble donc organisé en une suite d'épisodes dont la cohérence est sauvegardée grâce à la présence, visible ou non, de Fellini, qui s'institue en principe itinérant de l'ensemble du récit. Et les souvenirs, parce qu'ils sont toujours liés à des expériences collectives nécessairement partagées, parfois même exceptionnelles, se développent en un mouvement d'expansion.

Ainsi, dans *Roma*, au cœur d'une situation passée de guerre, une sirène, qui hurle pour être entendue de tous, prévient d'un prochain bombardement. Les spectateurs turbulents des variétés de Barafonda (et d'autres) se rassemblent dans une cave exigüe. Le jeune Fellini se lie d'amitié avec une allemande (644). Ils attendent ensemble la fin de l'alerte et sortent dans le petit matin, dans une atmosphère proche d'une sortie de spectacle.

Par opposition, les rêves et les fantasmes se ferment aux mondes qui les entourent car ils sont les manifestations individuelles d'un personnage.

Ainsi, *Toby Dammit* fournit l'exemple d'une vision du héros que le spectateur n'est pas autorisé à partager. La vision nous est simplement signalée par l'apparition d'un leitmotiv musical et d'une réflexion (en in) du personnage : *«Tu m'avais pourtant promis de me laisser seul.»*. L'adresse explicite de la phrase dénote une présence effective qui se manifestera ultérieurement sous l'apparence d'une jeune fille blonde et inquiétante, imputable à la seule conscience de Toby. Dans ce film, Fellini place donc le spectateur dans deux situations : d'une part, celle d'un personnage observateur non admis à entrer dans la conscience de Toby, et d'autre part, celle de l'inquisiteur témoin des nombreux points de vue subjectifs offerts par la scène de la course effrénée en Ferrari.

Ces exemples permettent d'insister d'abord sur le double mouvement d'expansion-contraction qui peut surgir en tout point de la narration cinématographique, lors de la construction d'un monde possible. *Roma* montre que, lorsqu'apparaissent des souvenirs, nécessairement ouverts par nature, l'ensemble ou une partie de leurs propriétés s'interpénètre et se lie. Ainsi, même jeune, Fellini est toujours Fellini dans toute sa conscience, le refuge souterrain pendant l'alerte est accessible à l'ensemble des personnages, et de plus, la résistance du refuge aide à voyager dans le temps. Cette ouverture des souvenirs met en évidence les propriétés communes aux différents événements. Aussi

est-il plus précis de parler chez Fellini d'une mémoire qui ouvre une brèche dans le tissu du présent, brèche par laquelle un passé surgit.

Illustrons ce phénomène par la séquence de *Roma* immédiatement postérieure à ce que nous mentionnions ci-dessus.

Dans le cadre du présent diégétique du film (1971), une équipe de tournage s'engouffre dans les veines du métro. Pendant la descente, l'*ingeniere* explique la difficulté de construire un métro à Rome et la lassitude provoquée par ces interruptions de chantiers consécutives aux nombreuses découvertes de vestiges antiques. Soudain, une villa romaine, remplie de fresques et de statues, est alors mise à jour grâce à l'action d'une fraise mécanique gigantesque[5], et cette mise à jour provoque la disparition des peintures et la destruction des statues : ainsi éclate la fragilité de l'œuvre (peinture ou sculpture) construite pour résister au temps et appelée soudain à devenir contemporaine de la réception du regardant. La villa romaine perd toute protection et s'offre aux assauts du monde moderne. Dans les profondeurs du métro, les repères spatio-temporels se noient, et **"aujourd'hui y est surtout un aujourd'hier"** (H. Meschonnic, 1988 : 138). On observera encore que, dans *Roma*, la succession des souvenirs est articulée par des catastrophes. Le déluge du périphérique provoque un accident, l'indiscipline des spectateurs des variétés de Barafonda est interrompue par la sirène, le métro est envahi par un vent violent...Fellini ne semble ainsi concevoir la progression dans le temps que par l'intervention de séismes chargés de nettoyer les

---

[5]Autre monstre enfoui dans un labyrinthe.

vestiges du passé. Lorsqu'un courant de destruction totale s'engouffre dans une ouverture béante, il en résulte la construction d'un nouvel ordre par-dessus le désordre ambiant.

Ce trait de la création fellinienne est repris à la fin de *Prova d'Orchestra* : dans un décor de fin du monde, après la révolte, l'ordre est rétabli, les musiciens s'accordent et jouent sur un même ton, sous les ordres de l'autoritaire chef d'orchestre allemand. De même, à la fin de *E la Nave Va*, le naufrage rétablit un ordre précaire. L'état physique et psychologique des musiciens, la fragile barque de sauvetage sont les signes présents d'une catastrophe passée ou la petite partie actuelle d'une virtualité.

A la lumière de ces exemples, il apparaît que la cohabitation d'événements mentaux et non mentaux conduit à mettre en présence plusieurs occurrences qui, originellement, sont isolées ou "intouchables". De leurs confrontations surgit un nouvel ordre des choses. Ainsi, le mélange de plusieurs temporalités dans la séquence du métro de *Roma* provoque un séisme mettant à jour des ruines (balayées par le souffle du vent) sur lesquelles se construira un nouveau présent. De même, dans l'épisode des variétés de Barafonda, la catastrophe (le bombardement qui ferme la séquence) est annoncée par les contacts incessants entre spectateurs et artistes. Un désordre se crée, et il est finalement interrompu par une intervention extérieure (la sirène).

Les mondes mentaux des écrans de cinéma sont donc des mondes représentés, enchâssés, portés par des mouvements centrifuges ou centripètes, et dotés de qualités extrêmement labiles.

2.1.4 - LES CONNEXIONS COMMUNES

Les exemples qui viennent d'être développés disent l'intimité des relations que tissent, au sein de l'image mentale, comme entre images mentales et non mentales, le passé et le présent ou l'imaginaire et la réalité diégétique. Plus largement, ils soulignent la nécessité d'une cohérence narrative qui passe par la promotion des liens de parenté que toutes les images d'un film, liées entre elles par des connexions communes, entretiennent. Il importe donc d'isoler les connexions particulières entre les images mentales et non mentales, mais aussi entre les différentes images mentales, connexions qui semblent se réaliser à l'intérieur de la membrane de la fiction, et qui sont ainsi freinées dans leur effort d'extériorisation.

Prenons le premier cas. Considérer deux images de nature différente, revient à mettre en évidence la relation conflictuelle qui les lie. Les images sont peuplées, toutes deux, d'éléments dont la forme est similaire mais dont le rôle diverge. Ainsi, un élément appartenant à une image peut correspondre en tous points à un élément d'une image mentale. L'un est la source et l'origine-déclencheur de l'autre, qui en est la cible. Par exemple, un personnage, qui se met à rêver, accède à un autre régime d'images sans cesser d'être lui-même : il voit (il rêve, il se souvient ou il imagine), il se voit, et il se voit en train de voir, du moins, on peut le penser. Son écorce corporelle résiste au passage d'une image à l'autre, donc d'un monde à un autre, mais ses fonctions se modifient. Les propositions du monde d'accueil lui confèrent une attitude nouvelle. Ainsi, il peut rêver, assouvir des désirs : devenir riche, prendre dans ses

bras (ou tuer) la personne qu'il convoite, gagner un trophée, anticiper sur un événement futur, etc...la liste est loin d'être exhaustive et le champ comportemental du personnage peut se démultiplier autant de fois qu'il existe de situations bien spécifiques.

Les personnages de Fellini les plus exposés à ce type de situation sont Guido et Juliette. Dans *Juliette des Esprits*, Juliette se souvient d'une pièce de théâtre (plans 418-448) dans laquelle, enfant, elle joua le rôle d'une martyre. Sa projection dans le passé la représente petite fille (actrice de la pièce) et adulte (spectatrice de son propre souvenir). Ainsi, en **423**, une Juliette actuelle incluse dans son souvenir se voit enfant. Dans *Huit et Demi*, Guido rencontre en rêve, dans un cimétière, son père disparu. Le personnage concentre dans son rêve plusieurs époques de sa vie qu'il met en parallèle avec sa situation actuelle : le fils ingrat (*«Que de larmes, mon fils!»*, se plaint la mère, ou *«...Regarde comme ce plafond est bas. Je l'aurais souhaité plus haut...C'est laid, mon fils...Tu aurais pu t'en occuper. Tu dessinais si bien...»* reproche le père) se substitue au cinéaste en crise (l'arrivée du producteur en Commendatore, *«Pas d'attendrissement...»* conseille le délégué à la production); le remplacement du baiser "amoureux" de la mère par celui de sa femme, Luiza, annonce l'éclatement de la crise du couple.

Les connexions auxquelles nous nous référons peuvent être activées de façon essentielle ou accidentelle[6]. Pour qualifier le rapport établi entre les deux mondes possibles, on peut se reporter à l'hypothèse de Leibnitz commentée par G. Deleuze, qui propose deux cas de figures : **"On appellera compossibles 1) l'ensemble des séries convergentes et prolongeables qui constituent un monde, 2) l'ensemble des monades qui expriment le même monde...On appellera incompossibles 1) les séries qui divergent, et dès lors appartiennent à deux mondes possibles, 2) les monades dont chacun exprime un monde différent de l'autre"**(1988 : 80). Le concept d'incompossibilité s'applique donc à la contradiction entre deux mondes, alors que la compossibilité se rencontre de façon dominante dans l'industrie du cinéma.

Les images mentales s'engagent donc dans les deux types de relations décrites, compossibles et incompossibles, avec l'ensemble du monde diégétique du film, pour proposer un monde gouverné par le principe de réalité et/ou le principe de plaisir. Fellini est le plus souvent dans le second cas.

Le cinéma présente un monde "réel" à l'image du monde, qui s'offre aux représentations, c'est-à-dire à la concrétisation d'une vision

---

[6]Voir U. Eco (1985), plus particulièrement la partie intitulée "Structures de mondes" (157-225).

par les moyens mêmes qu'offre le médium[7]. On peut lui appliquer la réflexion de G. Fauconnier, **"les déclencheurs sont toujours des référents réels, tandis que les cibles peuvent en être des représentations mentales ou concrètes"** (1984 : 29).

Dans le film, toute représentation peut être le lieu d'une évocation de manifestation psychique imagée, laquelle se trouve concrètement offerte à *autrui*. C'est pourquoi, il est plus facile d'y repérer l'image mentale actuelle dont le contenu relève d'une intention spécifique. Sur l'écran, les images mentales sont d'abord des images constituées et isolables, et à ce titre, elles ont des propriétés spatiales, analysables. Comme le soutient P. Engel (1992 : 150), **"il y a parmi les représentations mentales, certaines représentations plus ou moins similaires à des images physiques, douées d'une certaine matérialité, et d'une certaine spatialité et que l'on peut appeler images mentales"**.

Si l'image mentale est donc d'abord la représentation matérialisée d'un phénomène psychique, il s'agit aussi souvent d'une image qui fonctionne comme déclencheur d'une autre image mentale, selon un ensemble de connecteurs qui sont donc internes au film. D'après H. Bergson (1939 : 11), **"chaque image agit sur d'autres et réagit à d'autres sur toutes ses faces et par toutes ses parties**

---

[7]Le cinéma construit des configurations d'espace-temps variables, micro-textuelles (du photogramme indivisible au plan monstratif) et macro-textuelles (de la séquence au film tout entier).

élémentaires". Il nous faut alors postuler l'existence d'une instance organisatrice intermédiaire entre le monde réel et le film d'une part, entre les différentes images du texte filmique d'autre part : si le méga-narrateur fait état d'un souvenir, il ne le pose pas comme révolu, mais comme "***donné-présent au passé***" (J. P. Sartre, 1986 : 348). L'image mentale cinématographique est donc un vestige, un substrat sur lequel le spectateur, comme cible finale, peut projeter toutes les croyances et les expériences qu'il a accumulées mais à partir de la place que le film lui a ménagé. C'est dans cet esprit que le monde mental communiqué par les moyens du cinéma est doté en substance d'une matérialité. Et le spectateur-cible assume la représentation du monde possible ou impossible en convoquant les lois du vécu[8], et les lois du savoir culturel[9]. **"Image bi-face, actuelle et virtuelle à la fois (...) unité indivisible d'une image actuelle et de «son» image virtuelle (...) point d'indiscernabibité entre l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve..."** (G. Deleuze, 1985 : 92-128), l'image mentale parcourt aussi bien les vestiges du passé que les terres de l'anticipation en cherchant très souvent à s'évader de la pauvreté du réel.

Que serait la vie du professeur Wanley dans *La Femme au Portrait* (F. Lang, 1944), si le cinéaste n'avait pas eu l'heureuse idée de nous

---

[8]"une donnée immédiate de la conscience" selon Bergson.

[9]**"Tout nouveau texte surgit en un monde culturel déjà constitué chez chaque spectateur"** (A. Gardies, 1993a : 63).

donner à voir les fantasmes de son personnage? Le monde décrit par F. Lang est l'histoire d'un homme cultivé, tout à coup esseulé après le départ en vacances de sa femme et de ses enfants. La trame de départ du film réfère directement à *Sept Ans de Réflexion* (B. Wilder, 1955), qui propose un personnage principal vivant réellement avec un fantasme incarné par M. Monroe[10]. Dans les deux cas, les personnages révoquent le réel.

Dans le film de F. Lang, le réel est totalement nié, puisqu'on apprend tout à la fin qu'il s'agissait d'un rêve et qu'il y a tout à craindre du réel : la rencontre avec une femme séduisante provoque la fuite immédiate du professeur. La position du personnage lui interdisant tout écart, le *méga-rêve* peut être perçu comme un refuge dans lequel le professeur peut assouvir ses désirs sans être condamné : le rêve est un niveau de conscience personnel, fermé aux autres personnages[11]. Il est à remarquer que les interdits moraux qu'il a intériorisés lui confèrent une attitude respectable, même dans le rêve. Dans la comédie de B. Wilder, le personnage résiste difficilement à ses pulsions, dans le sens où son

---

[10]Nous préférons parler de M. Monroe plutôt que d'évoquer son identité diégétique, parce qu'il est difficile de l'oublier derrière ses personnages. **"L'acteur n'engloutit pas le rôle. Le rôle n'engloutit pas l'acteur."** (E. Morin, 1972 : 38).

[11]A la fin du film, la galerie des personnages appuie l'idée de l'isolement du héros sujet à des visions. Tout à fait négatifs dans le rêve, les personnages s'avèrent être de charmantes personnes dans la réalité . Il s'établit des couples d'oppositions du type : portier serviable/ maître-chanteur, barman sympathique / brute...Malgré leur apparence physique intacte, leur rôle diverge d'un niveau de conscience à un autre.

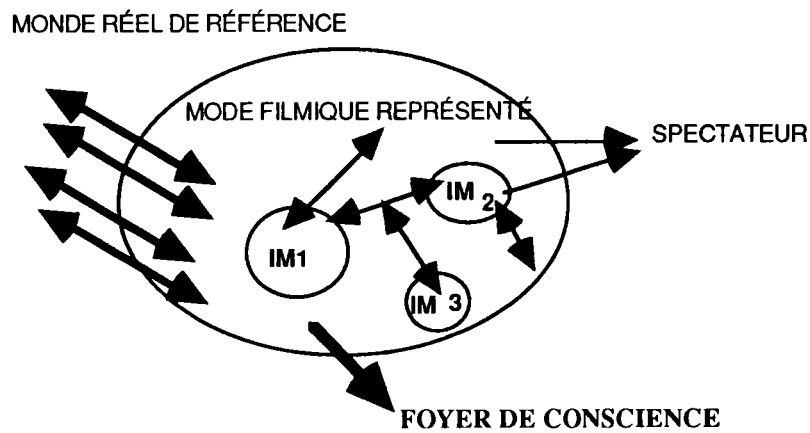
fantasme vit dans son monde. Il est *à portée de mains*. La morale fera de M. Monroe un *objet de désir* sans que l'équilibre de la famille américaine universelle ne soit menacé. L'apparition de la femme fatale constitue pour le personnage masculin un danger du même ordre que l'envahissement violent de "la poche" du métro de *Roma* par le vent. Le personnage fait de Marylin une icône inaccessible, il en devient spectateur *à distance*. De même, lorsque Guido ou Juliette explorent leur conscience, ils en sont les premiers spectateurs. Le trouble dans lequel l'expérience les plonge (l'échec de la création pour l'un, le désir d'exister pour l'autre), les incite à se retourner sur eux-mêmes. Finalement, les images mentales sont la projection d'une conscience qu'ils ne parviennent pas à extérioriser, miroir et refuge à la fois.

Comme nous venons de le montrer, l'analyse des représentations mentales doit s'intéresser à plusieurs niveaux de signification. Dans la construction de celles-ci, trois types de relations apparaissent : celles des images du monde mental représenté avec le monde réel, celles des images mentales (IM) entre elles, dans leurs confrontations de proximité (IM1 <-> IM2)[12] et celles du monde mental concrétisé sur l'écran, avec un pôle d'intériorité ou conscience. Le premier type relève davantage de l'illusion de réalité, c'est-à-dire du degré de conformité entre le monde réel de référence et le monde mental représenté. Le second, plus adapté à la

---

[12]Dans certaines écoles de sémiotique, le premier type est nommé référenciation, le second référentialisation.

présente réflexion, se détourne un peu de la question des mécanismes référentiels externes, pour s'attacher aux correspondances internes d'image à image. Et le troisième tente d'appréhender le foyer psychique, source de l'ensemble mental montré. Le système proposé peut se schématiser comme suit :



Si l'on considérait les images en fonction du seul lien référentiel avec le monde extérieur, il pourrait sembler difficile de rendre compte de la distinction entre images mentales et non mentales. Même si l'approche proposée s'efforce de distinguer autant que possible les mondes en présence et leurs combinaisons,elle s'attache essentiellement au référent construit par le film, **"monde nié d'un certain point de vue"** (J. P. Sartre, 1986 : 354). Elle pense l'image mentale cinématographique comme construction filmique dont le lien avec le réel extra-textuel n'est pas fondamental. Et, afin de décrire en profondeur les caractéristiques distinctives de l'image mentale au cinéma, il nous faut à présent cerner au plus près toutes les facettes des configurations mentales et de leurs événements singuliers.

2.2 - SPATIALITÉ DIÉGÉTIQUE ET SPATIALITÉ MENTALISÉE

En tant que composante essentielle de la structure du contenu, l'espace au cinéma se présente comme une donnée immédiate et reconnaissable, dotée d'une dimension iconique - figurative et narrative - et d'une dimension plastique.

L'espace filmique signifie par l'impression première qu'il donne, au titre de trace, d'indice ou de forme englobante, et surtout par la composition organisée des éléments qu'il contient. Il est, en ce sens, la seule instance figurée dans laquelle œuvrent les multiples transformations d'événements liées au mouvement et au temps. En somme, il est "là" au cinéma plus imédiatement que dans le roman et fixe **"le cadre situationnel"** (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 82) des actions.

2.2.1 - SPATIALITE DIEGETIQUE

En général, le film procède à la distinction des trois catégories d'espaces utilisables, celles du tournage, de la fiction et de la réception. Le premier se construit à partir de **"tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule"** (E. Souriau, 1953 : 8), c'est l'espace profilmique qui apparaît comme le facteur essentiel des coordonnées de l'espace diégétique. Dans le cinéma narratif dominant, l'alignement des différents espaces reste de l'ordre du tabou et de l'interdit, et s'ils sont parfois figurés dans l'énoncé, cela reste une mise en

abyme simulée[13]. Une énonciation implicite se donne aussi à voir dans l'énoncé, et il faut que l'auteur montre une volonté réelle de distanciation pour que, tout à coup, la conscience de ces trois espaces devienne évidente. Il en est ainsi lorsque dans *Annie Hall* (1977), le personnage joué par W. Allen provoque une rencontre avec Marshall Mac Luhan, et dit : *«si seulement la vie était comme cela»* ; ou lorsque Michel Poiccard, dans *A Bout de Souffle* (1959, J. L. Godard) nous interpelle directement. Un autre cas, où les trois espaces forment un triangle dont les côtés se regardent, nous est fourni par *La Rose Pourpre du Caire* (1985, W. Allen). Toutefois, la distinction de ces espaces ne résiste pas éternellement aux pressions de la narration.

Chez Fellini, la distinction de ces espaces se caractérise davantage par une forme d'indifférenciation. Beaucoup de ses films ont pour cadre ou propos le cinéma.

Ainsi, *Huit et demi* (1963), qui raconte l'histoire d'un cinéaste dans l'impossibilité de faire un film, nous propose une séquence de visionnement de bouts d'essais où Guido est dans la peau du spectateur contemplatif, c'est-à-dire occupe le seul rôle qu'il peut encore assumer. Cet état l'incite à plonger dans des univers mentaux. *Toby Dammit* (1968) et *Intervista* (1986) évoquent également deux projets de films avortés : respectivement un western catholique et une adaptation de *L'Amérique*

---

[13]Parmi les exemples les plus célèbres, citons *Chantons sous la pluie* (S. Donen et G. Kelly, 1952) et *La Nuit Américaine* (F. Truffaut, 1973).

de Kafka. En fait de projets, ces films ont davantage l'allure de prétextes nécessaires au développement du récit[14].

Dans *Roma* (1971), les trois espaces surgissent isolément ou simultanément. Ainsi, pour les citer rapidement, la séquence de cinéma de Rimini, la séquence du périphérique, qui montre un appareillage filmographique imposant et Fellini donnant des ordres (285), la rencontre entre Fellini et les étudiants sur un plateau de tournage, les interviews de Gora Vidal (écrivain américain) et d'Anna Magnani.

Tourné à la façon d'un documentaire, *Prova d'Orchestra* (1978) est fondé sur le dispositif d'entretiens successifs avec les protagonistes. Des marques d'énonciation énoncée, telles la lueur d'un projecteur de lumière, l'amorce d'un micro ou la voix-off de Fellini, simulent un alignement entre l'espace de tournage et l'espace de fiction, phénomène que nous rencontrons aussi dans *Intervista* (1986)[15].

La fin poétique de *E la Nave va* (1983) dévoile progressivement le dispositif de tournage (décor, machinistes, équipe technique et Fellini), alors qu'aux premiers instants du film, une séquence simulée d'actualités de l'époque nous est montrée.

Ces différentes configurations s'accordent à nous faire penser que l'espace, quelle que soit sa spécificité, se déploie à partir d'une origine,

---

[14]Au sujet de *Huit et Demi*, B. Amengual (1981 : 102) parle de *répétition* au sens technico-théâtral du terme.

[15]Dans cette répartition manque le très mystéreux *Block Notes di un Regista* (1969) qu'il a été impossible de visionner.

qui peut être reconnue sous le terme *d'ancrage spatial de la subjectivité*, et à partir de laquelle des variations modales s'établissent.

Les liens entre l'espace visualisé et l'origine sont doubles. Ils sont effectifs ou symboliques.

Les premiers nous informent sur la position approximative et l'attitude de l'origine, information qui se précise lorsque, dans l'espace représenté, un personnage rend à l'origine son regard. Cette réciprocité donne à l'origine un corps. Ainsi, lorsqu'A. Magnani (**1051**) s'adresse dans *Roma* à la caméra par cette réflexion : *«va dormire, Federico»*, l'identité du point d'ancrage est plus que révélée. De même, le journaliste de *E la Nave va* ou le vieux concierge de *Prova d'Orchestra* interpelle directement le spectateur - origine virtuelle - par le biais d'un regard-caméra. Il semble que les liens effectifs entre l'espace et l'origine préfigurent un point de vue subjectif sans débrayage spatial. En règle générale, les liens effectifs soulignent l'aspect référentiel de la spatialité. Ainsi, l'interpellation d'A. Magnani par la voix et le regard hors-champ souligne un prolongement continu des deux espaces dont elle est le centre : champ et hors-champ ne sont pas interrompus. De même, l'adresse directe au spectateur est médiatisée par le personnage. Le personnage-guide de *E la Nave va* parle à un absent (le spectateur ne se trouve pas sur le plateau de tournage), et corrélativement le spectateur regarde une ombre (l'acteur n'est pas dans la salle de cinéma). Aussi, pour valider la notion de liens effectifs, il semble nécessaire de mettre de côté la notion de présence ou d'incarnation *à tout prix* de l'observateur. La situation de communication audiovisuelle (le cinéma dans ce cas) intègre l'idée de

deux instances *existantes*. En effet, le personnage existe parce que le spectateur le regarde. Dans la situation précise de perception cinématographique, ce type de relation apparaît comme une condition de vie pour l'un et pour l'autre. Les liens effectifs accentuent et dirigent le contact entre le spectateur et le personnage, alors que les deux ne se voient pas, mais avec la certitude que l'un existe par l'autre. C. Metz a parlé à ce sujet de *rendez-vous manqué*; mais, même manqué, un rendez-vous est toujours convenu.

Les liens de type symbolique se modulent en fonction de la situation, parce que la position de l'origine n'apparaît pas comme une contrainte par rapport au récit. Dans ce cas, l'association symbolique d'un observateur à l'espace se règle par convention et modalisation. Il semble que ces liens entre une instance observatrice possible et une image n'indiquent pas forcément la présence effective d'un observateur, mais plus sûrement son existence diffuse. Cela paraît un moyen pour expliquer la nécessaire intervention des souvenirs, des rêves ou des fantasmes dans un récit filmique. L'observateur qui les suscite peut être diégétiquement visualisé ou non, nous assistons à une projection de sa conscience au cœur du niveau de conscience mobilisé. Ainsi, le fantasme du harem de *Huit et Demi* n'est imputable qu'à Guido. Celui-ci *voit* son fantasme, *se voit* dans son fantasme, et *se voit voir, observer, contempler*, du moins on peut le supposer. Et le spectateur qui regarde le film projette une partie de lui-même pour vivre au rythme des événements du film. Ainsi, le personnage est le premier spectateur de ses visions, et le spectateur de la salle est invité à les partager à distance raisonnable.

Que les liens entre espaces soient effectifs ou symboliques, il semble que les codes du cinéma facilitent l'accessibilité et les transferts de propriétés d'un espace à un autre. Pour le point de vue subjectif, la question ne se pose pas, puisque que tout objet de vision appartient à l'espace du sujet qui le suscite. Lorsqu'un débrayage spatial se produit (souvenirs, rêve ou fantasme), il semble en premier lieu soumis aux conditions mentales du sujet[16]. Il existe donc différents types de débrayages spatiaux qu'il sera intéressant de traiter. De même, les individus du monde narratif ont certaines propriétés qui rendent l'évolution du récit possible : ils sont, selon la situation, sujet ou objet de la vision comme le sont Guido ou Juliette dans certains cas précis. Encore une fois, le cinéma offre la possibilité de donner à voir les errances psychiques d'un personnage, alors que, dans le monde de la vie quotidienne, n'importe quel être humain est susceptible de rêver, mais reste dans l'incapacité de faire partager les événements vécus virtuellement. Malgré la force de ses détails, le récit qu'un orateur direct entreprend reste à l'état d'équivalent abstrait et de métaphore[17]. Son acte d'interprétation atténue probablement l'invraisemblance des rapports

---

[16]G. Deleuze parle de "situation-limite" (1985 : 76)

[17]P. Carcassonne (1978: 5) : **"il est impossible à la vision onirique (prétendue) subjective, unitaire, singulière au sens fort du mot, de reprendre en compte l'éventail des possibles que le réel-fiction dissémine par nature sous ses personnages, ses histoires, ses lieux et ses moments."**

entre les espaces, et crée le rapport d'altérité, facteur d'hétérogénéité entre ces mêmes mondes.

Le personnage cinématographique a la faculté de rêver, de fantasmer ou tout simplement de (se) raconter à *autrui*. C'est une qualité que possèdent, d'une part certaines figures du *Monde-Fellini*, et d'autre part l'auteur lui-même : aussi Fellini se raconte dans *Huit et Demi*, dans *Les Clowns* (1970), dans *Roma*, *Amarcord* (1973), *Intervista* (1986)...Il est possible d'étendre la liste à l'ensemble de son œuvre, jusqu'à *Casanova* (1976) où le personnage est maltraité, ridiculisé et humilié par l'auteur. Les espaces et les mondes de Fellini ont donc pour premier spectateur, l'auteur lui-même, courant, comme il le dit, **"au bord de l'abîme."** (1990 : 31).

En ce sens, le spectateur empirique de la salle de cinéma regarde, en dernier ressort, Fellini, foyer des espaces déployés dans nombre de ses films, principe de production qu'il est nécessaire d'inférer, mais dont les indices d'intervention ne sont pas aisément décelables.

2.2.2 - SPATIALITE MENTALISEE

Il n'est pas toujours aisé, pour le spectateur, de savoir devant quel type d'espace cinématographique il se trouve, car des signaux ou indices de transition, rupture, passage ou glissement d'un univers diégétique à un monde intérieur extra-diégétique ne sont pas forcément affichés.

Ainsi, dans le cinéma dit de la modernité, l'espace psychique n'est ni annoncé, ni signalé.

Dans *La Belle Captive* (A. Robbe-Grilet, 1983)[18], seule la collusion abrupte des différents espaces renvoie à la mentalité du personnage. Le contenu de ses visions porte les traces d'un traitement plastique et modalisé. Par exemple, à un moment de son enquête, l'*homme* rencontre un autre homme à vélo. S'ensuit une discussion qui est répétée plusieurs fois. L'analyse de cet espace seul apparaît insuffisante pour déterminer s'il s'agit d'un rêve, d'un souvenir ou d'un fantasme.

Une constatation du même ordre pourrait être faite pour les espaces mélangés de *Merci la Vie* (B. Blier, 1992). L'auteur rend la confusion encore plus intense lorque, par le biais d'hyperphrases qui rendent évidentes les instances abstraites du texte, il fait prendre conscience à ses personnages qu'ils sont dans le passé ou dans le rêve (voix-over, interpellation, conscience du noir et blanc).

Comme nous l'avons établi dans un développement précédent, on peut penser qu'un univers mental met forcément les images en relation avec un foyer : esprit, corps ou les deux à la fois.

Au début de *Toby Dammit*, par exemple, est montrée une sorte d'effervescence dans le hall de l'aéroport de Fiumicino. La caméra sculpte l'espace à l'occasion de trajectoires aléatoires qui semblent dictées par les déplacements des groupes de personnages. Le regard particulier porté par le méga-narrateur sur une réalité commune à tous les aéroports se singularise : dominante chromatique jaune-orangée, types de

---

[18]Rétrospectivement, on s'aperçoit que le film raconte le dernier rêve annonciateur d'un homme avant sa mort.

personnages (religieuses, musulmans, militaires, play-boy,...), illustration sonore,... Ces différents paramètres construisent un espace *ouvert*, susceptible d'admettre un événement psychique, et désignent l'image mentale comme une image particulière, rattachable à un foyer psychique et à un corps. Il semble que l'image mentale peut surgir lorsque le traitement cinématographique d'une configuration spatio-temporelle et d'un événement introduit les traces ou indices d'une particularité rattachable à un corps. Ainsi, par le traitement cinématographique, l'actualité de l'espace (l'aéroport aux larges possibilités ornementales) se charge d'un potentiel conséquent de virtualité. D'une certaine manière, Fellini anticipe sur le fait que Toby **"se trouve en proie à des sensations visuelles et sonores (...) qui ont perdu leur prolongement moteur (...) ce peut être une situation-limite, l'imminence ou la conséquence d'un accident, la proximité de la mort, mais aussi des états plus banals du sommeil, du rêve ou d'un trouble d'attention."** (G. Deleuze, 1985 : 76). En venant à Rome, c'est la mort que Toby cherche à rencontrer[19].

On pourrait par ailleurs penser qu'un espace est recevable comme mentalisé lorsque sa représentation apparaît conforme à un scénario attendu : par exemple, la spatialité admise d'un Eden-image d'Epinal . Ce

---

[19]Dès le début du film, le personnage adopte une attitude suicidaire d'alcoolique au dernier degré.

type d'espace est alors de l'ordre de la citation et de l'intertextualité[20]. Au contraire, dans le cas de *Toby Dammit* évoqué précédemment, rien n'indique qu'un aéroport puisse devenir le théâtre d'un événement psychique. Il semble que, plus que la nature du lieu en soi, le traitement cinématographique de l'espace détermine le degré de mentalité. L'espace mentalisé nous apparaît ainsi lié, dans son élaboration, aux contraintes d'une époque déterminée et à l'acte créatif qui le pense. En effet, une représentation psychique est peu ou prou portée par l'esthétique du temps dans laquelle elle a été conçue. De nombreux exemples peuvent étayer cette hypothèse : les rêves de Charlot dans *La Ruée vers l'Or* (1925), et ceux du personnage joué par Schwarzennegger dans *Total Recall* (P. Verhoeven, 1990), ne sont pas présentés de la même façon. Le dernier bénéficie de l'expérience et de la tradition du niveau de conscience représenté au cinéma. A. Gardies démontre bien que la construction sémantique du décor est davantage de l'ordre de la convention que de celui de l'expressivité. **"Le décor permet en fait de littéralement construire l'espace à représenter; non seulement de le construire matériellement mais encore et surtout de le construire conventionnellement et sémantiquement. Il s'agit (...) de sélectionner, retenir et introduire dans les éléments du décor les «signes» qui représenteront l'espace, conformément**

---

[20]Présent dans de multiples exemples de films, ce type d'espace est largement repris dans les images publicitaires connotant le bien-être, l'accession au paradis perdu, les voyages,...

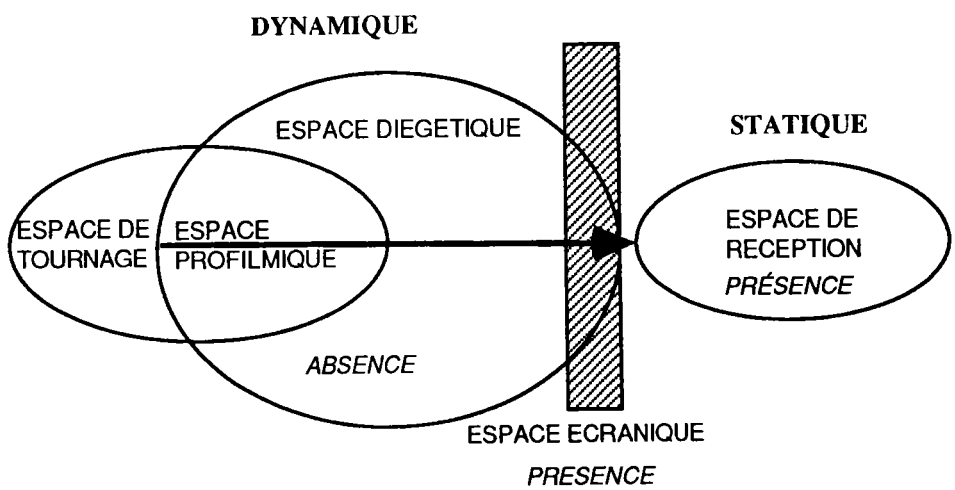
à l'image culturellement attendue." (1993b : 72-73). La représentation imaginaire de l'espace diégétique mentalisé précède la figuration filmique qui en donne une visualisation. Un exemple éloquent est proposé par le rêve initial et très conventionnel de *La Féline* (P. Schrader, 1982). L'espace y est composé de telle façon qu'il est difficile de tisser des liens avec notre espace réel de référence : on y voit un espace quelconque désertique, des arbres nus aux branches nouées,... Le sens de la séquence est ici vectorisé par l'ensemble du décor dans l'espace, qui renvoie à un savoir encyclopédique. Le spectateur pratique donc un transfert de référent. Il mobilise, non plus le monde qui l'entoure quotidiennement, mais un référent culturel qui est déjà un texte en soi.

En faisant retour sur les trois types d'espaces cinématographiques déjà mentionnés, essayons de déterminer s'ils ont une incidence sur le comportement de l'instance qui les concerne.

1 - l'espace de réception impose un état statique où il faut **"prendre place au sein du dispositif cinématographique"** (A. Gardies, *ibid.* : 69). C'est dans cet espace que le film se donne à voir et à entendre. C'est aussi à l'intérieur de celui-ci que le film vient habiter le spectateur et le forcer à adopter une attitude active performative. L'image cinématographique prend possession de cet espace, englobe le spectateur, qui, lui, devient le centre de tous mouvements. Cet espace spectatoriel a donc un rôle qu'il conviendra de préciser dans la construction de l'espace mental.

2 - Dans l'espace de tournage ainsi que dans l'espace diégétique évoluent différentes figures, dont certaines sont confinées dans un seul type d'espace (l'équipe technique et le réalisateur), et d'autres qui ont la compétence de traverser les différents espaces en prenant soin d'adopter une attitude spécifique par espace (du comédien au personnage).

La répartition des espaces peut être schématisée comme suit :



La tripartition /ici, là, ailleurs/ se distribue de façon particulière dans l'espace mentalisé. Dans un premier temps, il s'agit d'un /ailleurs/ autre que celui supposant une distance géographique. L'image mentale souvent caractérisée par un débrayage spatial (et temporel) fait remonter à la surface du texte filmique, l'/ailleurs/ en l'alignant à l'/ici/ et au /là/ de l'observateur.L'image mentale se maintient dans les limites de son cadre. C'est, en effet, à l'intérieur de son champ que transparaît un /ailleurs/

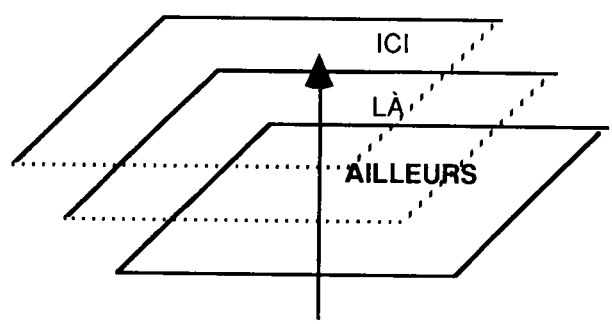
"spirituel". S'il faut atteindre des hors-champs liés à l'image mentale par hypothèse et par déduction, il est possible d'identifier ce que l'on appelle le cinquième et le sixième hors-champ, respectivement l'espace de réception[21] (commun à l'ensemble des images) et le *fond du plan*, ce dernier étant spécifique aux images mentales. Il se situe, à notre sens, à l'intérieur du champ, mais est obstrué par l'ensemble des éléments qui s'y trouvent. En effet, le récit d'un rêve n'emmène pas autre part que vers l'endroit d'où il est parti ; l'exemple absolu est l'expérience cinématographique de A. Wahrol, *Sleep*[22], dont les images contiennent une évidente part de mentalité. Celle-ci se révèle comme un

---

[21]Nous nous rapprochons ici de la perspective sémio-pragmatique spécifique à R. Odin, qui parle d'espace propre à la communication filmique. Nous saisissons l'occasion pour préciser certaines subtilités du hors-champ. En réalité, le cinquième, selon nous est davantage de l'ordre du hors-cadre, puisqu'il met en évidence les proches alentours de l'espace délimité physiquement par les bords du cadre. Il se situe du côté de l'énonciation où intervient tout dispositif technique. Enfin, un autre hors-champ que nous pouvons qualifier d'"au-delà de l'écran" est représenté dans la séquence de projection de *Coup de Torchon* (B. Tavernier, 1981) montrant des spectateurs derrière l'écran. Nous avons une scène quasi-similaire dans *Meurtre mystérieux à Manhattan* (W. Allen, 1994). Ils sont ici effectivement inclus dans l'espace diégétique. Nous pensons à tous les amoureux du cinéma qui ont eu , à un moment ou à un autre, envie de passer derrière l'écran. A un autre niveau, la proposition de J. Aumont (1989 : 30) qui voit le hors-champ, **"comme un lieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement : lieu du futur et du passé, bien avant d'être celui du présent"**, semble ne pas entrer dans le champ de notre étude.

[22]Dans ce film déjà cité, A. Warhol a tenté une expérience de film en temps réel. *Sleep* met en scène le sommeil d'un homme en plan fixe.

dépoussiérage de l'espace immédiat. La perception attentive que suppose cette expérience cinématographique conduit progressivement le spectateur à adopter une attitude *repue* par rapport à la reconnaissance (un homme dort). L'acte performatif de son regard lui confère la compétence de "perce-voir", c'est-à-dire de supputer, dans un premier temps le contenu de la conscience du personnage (à quoi rêve-t-il?), et dans un second temps de prendre conscience de sa situation (je regarde un film). Aussi est-il permis d'avancer l'hypothèse que les différents niveaux qui constituent l'espace diégétique, s'il ne sont pas forcément visibles, sont au moins lisibles. La complémentarité de l'/ici/ et du /là/ donne les coordonnées de l'/ailleurs/. De l'identification de cet /ailleurs/ surgit le degré de mentalité. L'espace diégétique d'où surgit une image mentale proposerait l'organisation suivante :



L'image mentale désigne un /ailleurs/ mis en évidence par la nature et le type de relations qu'entretiennent les différents éléments signifiants de l'espace diégétique. Ceux-ci, par leurs présences simultanées, organisent un décor qui apporte, sinon un supplément de signification, du moins la tentation d'en appeler à un hors-champ indéterminé. Comme

l'expose le schéma ci-dessus, la strate /ailleurs/, profonde et enfouie, est une entité qui, potentiellement, peut surgir à la surface. Cette "ascension" est suscitée, d'une part par la composition de l'image, d'autre part par la performance du spectateur.

Ainsi, *La Comtesse aux Pieds nus* (J. L. Mankiewicz, 1954) s'ouvre par une séquence d'enterrement. Le cimetière nous est présenté comme l'/ici/, point de départ vers un /ailleurs/ annoncé, et où le /là/, pauvre en qualification, n'apparaît que comme la confirmation métonymique et redondante d'un décor stéréotypé (les amorces de tombes et d'arbres ne renvoient qu'à d'autres tombes et d'autres arbres). Outre le fait que l'/ailleurs/, lors de funérailles, est d'ordre spirituel, les éléments de l'espace diégétique s'accordent à contrarier tous les mouvements hors des limites du cadre[23]. Ainsi, le premier plan du film représente un homme et, semble-t-il sa petite fille prenant un chemin perpendiculaire à l'écran et cloisonné par deux rangées d'arbres de haute taille; tous deux s'éloignent vers le fond du champ. Ce mouvement des deux personnages secondaires couplé au travelling arrière de la caméra[24] confirme l'enfermement à l'intérieur du cadre et l'inutilité d'un complément de

---

[23]Nous ne pouvons nous empêcher de penser aux primitifs du cinéma. La narration soumise à une uniponctualité refusait totalement le hors-champ. L'exemple-type en est *L'Arroseur arrosé* (1895) des frères Lumière.

[24]Outre ce mouvement de travelling glissé, l'angle de prise de vue (plongée) ne renvoie à aucune instance *incarnable*, donc diégétique. Il s'agit probablement d'une façon de signaler l'existence d'une instance observatrice *panoptique*, dont la position dominante renvoie à l'auteur.

signification que pourrait apporter l'identification d'un hypothétique hors-champ. C'est donc vers l'étirement en profondeur d'un /ailleurs/ en hors-vue que porterait l'interprétation de ce plan. A partir de cet exemple, la dimension psychique d'un plan serait ainsi dans la révélation de ce qui est caché dans un espace en "pleine lumière". Dans un cimetière, lieu lourd de mémoire et de futur interdit, il n'est pas difficile de trouver ce qui est enseveli : des corps et, en particulier, celui de Maria d'Amata dont la seule trace présente apparaît sous la forme de la statue blanche et éclatante de la comtesse Torlato Fabrini. Bien qu'il soit impropre ici de parler d'espace diégétique mental, la composition porte en elle une part de mentalité dont l'aboutissement est l'exhumation du corps comme on exhume d'anciens souvenirs. Aussi la seule prolongation du plan n'est pas strictement spatiale, elle est surtout temporelle. En effet, dans un raccord est introduite la seconde séquence installée dans un passé convoqué (*«six mois auparavant»*, renseigne le narrateur délégué[25]). Il est intéressant aussi de voir la façon dont sont articulés le dernier plan de la première séquence et le premier plan de la deuxième séquence : par un fondu-

---

[25] **"Lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que :«Trois mois plus tôt, etc.», il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient *après* le récit, et de ce qu'elle est censée être venue *avant* dans la diégèse : l'un et l'autre, ou pour mieux dire le rapport (de contraste, ou de discordance) entre l'un et l'autre, est essentiel au texte narratif, et supprimer ce rapport en éliminant un de ses termes, ce n'est pas s'en tenir au texte, c'est tout bonnement le tuer."** (G. Genette, 1972 : 79).

UNIVERSITE DE NANTES — B.C.U.

enchaîné[26] sur lequel la voix du narrateur et le son de la trompette se relayent. L'espace diégétique présent est mort, statique, sans avenir possible. La seule issue est de retourner vers un passé vivant et coloré. Le cimetière devient le cadre d'un espace mentalisable.

Dans l'œuvre de Fellini, nombre de ces lieux appellent une dérive psychique. Par exemple, Juliette transforme au fur et à mesure du récit son intérieur coquet en théâtre d'apparitions. Ainsi en va-t-il de la valse des images mentales qui suit la séparation de Juliette et de George (**727-749-803**,...). Le vide de la maison est envahi par les personnages qui ont accompagné sa crise : sa mère et ses sœurs apparaissent furtivement, mais aussi le détective-confesseur, jusqu'à Laura son amie d'enfance suicidée (**749**) qui l'attire par un : *«fais comme moi, ici tout est gris, tout est immobile, tout est silence.»*. Cet exemple évoque, d'une certaine manière, l'idée que la force concrète du lieu s'estompe au profit de la représentation mentale qui en est proposée. Juliette, isolée, est l'unique spectatrice de ses visions. La transformation du lieu en espace traverse la conscience d'un personnage prédisposé.

Matière de l'espace mentalisé, le lieu intervient de diverses façons. Il apparaît, en effet, que certains lieux sont porteurs d'une mentalité plus

---

[26]Ce procédé fait l'objet d'une étude particulière dans le chapitre 2. G. Deleuze écrit : **"On dirait qu'à l'impuissance motrice du personnage répond maintenant une mobilisation totale et anarchique du passé. Les fondus et les surimpressions se déchaînent "** (1985 : 76). Harry en fouillant son passé cherche à trouver les raisons du présent.

ou moins prononcée et favorisent des "espaces d'apparitions" (J. C. Bonnet, 1978 : 11). Ainsi le cimetière, la maison vide, et d'autres lieux sont classables en deux catégories :

Les *lieux naturels*, la montagne (les hauteurs), la mer (les profondeurs), le désert (l'étendue), la forêt...les grands lieux pris dans leur singularité. Ainsi, la forêt où Juliette se perd avec Suzie (506) et où elle se retrouve avec la psychologue (681). De même, la mer supportant le bateau-funéraire de *E la Nave va* conduit le groupe dans sa propre dérive et jusqu'au naufrage final. De la confrontation de lieux premiers naît un lieu secondaire. Ainsi, la plage qui met en contact la terre et la mer est un lieu propice à l'activité psychique. Les cîmes, qui relient l'air et la terre, suscitent un état identique,...Tous ces lieux ont une vocation commune : ils favorisent la contemplation et la rêverie, comme l'a révélé, et souvent de façon poétique, la cosmogonie des éléments de G. Bachelard.

La plage a une place essentielle dans l'œuvre de Fellini. Dès *I Vitelloni* (1953), le cinéaste montre à plusieurs reprises la plage comme limite physique, à laquelle tous les personnages rêvent d'échapper tout en se contentant de regarder l'horizon. Elle apparaît aussi comme le lieu de la prise de conscience : culpabilité pour Zampano (*La Strada*, 1954), médiocrité lorsque Marcello regarde l'œil grand ouvert de la raie géante qui s'y est échouée (*La dolce Vita*, 1962). A partir de *Huit et Demi*, la plage est le lieu où s'éveillent les sens (la danse de la Saraghina avec le jeune Guido), et où se manifestent

les événements de la conscience, comme le montre, par ailleurs, la première vision de Juliette (**92**).

Les *lieux culturels*, - les églises, les temples, les chambres, une salle de cinéma, une salle de théâtre, un cirque, une fête, une bibliothèque, un musée,... - ont un rôle identique. Ils provoquent une vacance de l'activité motrice et un retour sur soi, une forme de recueillement. Dans ces endroits peut surgir l'activité spectaculaire de l'*image-désir*[27] : défilé religieux de *Roma* au palais de la princesse Domitilia, fêtes bruyantes du début de *Casanova*, ou encore fête donnée en l'honneur de Toby Dammit.

Les couloirs, les sous-terrains et, évidemment les labyrinthes sont d'autres lieux de liaisons entre activité diégétique et projection mentale. **"Le point de départ de tout rêve est un passage"** écrit M. Devillers (1978 : 3). La course folle de Toby Dammit en Ferrari dans le labyrinthe des petites routes de la campagne romaine peut être probablement interprétée comme un acte suicidaire et théâtral de quête. **"Ce qui oriente le cheminement à l'intérieur du labyrinthe, c'est la recherche inquiète du visage, à moins que ce ne soit son effacement."** (P. Bonitzer, 1982 : 75). La fuite en avant de Toby est interrompue par l'apparition du diable, et le parcours qu'il accomplit

---

[27]Le terme d'image-désir vaut aussi dans notre étude pour image-rêverie ou image-fantasme.

aussi porte en ses deux extrémités la vie et la mort. Plus le chemin avance, plus la vie s'éloigne.

Un plan du couloir sombre de l'hôtel des Thermes de *Huit et Demi* annonce un rêve (l'apparition de Claudia dans la chambre de Guido) ou achève un souvenir (la maison d'enfance du personnage)

Dans *Roma*, la descente dans les profondeurs du métro estompe progressivement le présent, la vie et l'air. Au fond (à l'autre bout du labyrinthe), les souvenirs apparaissent (les fresques), et s'effacent par la force de l'air présent qui s'engouffre dans le trou trop béant foré par la monstrueuse fraise mécanique.

Le lieu substantiel et matériel est donc inclus dans l'espace qui serait **"un ensemble d'objets homogènes (de phénomènes, d'états, de fonctions, de figures, de significations changeantes, etc.) entre lesquels se tissent des relations semblables aux relations spatiales habituelles (la continuité, la distance, etc.). De plus, en considérant un ensemble donné d'objets comme espace, on fait abstraction de toutes les propriétés de ces objets, sauf celles qui sont définies par ces relations d'apparence spatiale prises en considération"**[28]. Le lieu serait, en un sens, la matérialité variable de la structure signifiante de l'espace. En effet, la mise en forme de lieux différents voire contradictoires peut aider à accéder à un niveau de conscience. Mais, pour reprendre l'exemple de

---

[28]I. Lotman cité par A. Gardies (1993a : 70).

La Comtesse aux Pieds nus, toutes les séquences cinématographiques posant comme lieu un cimetière ne débouchent pas forcément sur une mentalité potentielle ou sur une image mentale[29].

Les lieux propices à l'activité mentale imposent dans la narration une forme de respiration qui est proche du silence en terme musical. Leurs manifestations favorisent une désaturation de l'espace visuel et sonore. Et c'est en ces endroits précis que Fellini choisit de déclencher ses *boucles de vent.*

Prolongeons un instant ces considérations en faisant appel au terme de scène cinématographique, qui semble tout désigné pour illustrer la nature du lieu investi par la représentation. La scène est bien le lieu où s'animent les éléments qui la supportent; elle est également le théâtre des illusions et des performances. A un autre niveau, elle est caractérisée par des coordonnées fixes d'ancrage, parce qu'elle existe indépendamment de l'image qui l'actualise. Dans le cinéma narratif, la scène prédomine en distribuant des axes évidents de lecture. Ainsi, certains films de J. Renoir s'ouvrent sur des scènes de théâtre ou de marionnettes.

Prenons un exempie de lieu précis : la chambre à coucher, hautement codifiée, peut tout à fait déployer une interprétation du genre "scène à rêver". En ce cas, les coordonnées de la scène dessinent une situation souvent connue et stéréotypée. L'on sait d'ailleurs que la

---

[29]La séquence hilarante du cimetière dans *Mes chers Amis* (1976) de M. Monicelli en est un exemple frappant.

symbolique de "la chambre à coucher"- comme celle de l'escalier - parcourt toute l'histoire du cinéma. Dans ces exemples, les coordonnées ne produisent pas réellement de sens, elles anticipent sur un savoir convenu, elles convoquent un certain nombre de repères qui aident à nourrir une sensation de "déjà-vu".

Comment les choses se passent-elles chez Fellini?

La chambre de Juliette est le seul endroit où elle ne rêve pas (elle surprend son mari, d'abord parlant dans son sommeil, puis téléphonant à sa maîtresse), alors que les trois scènes de rêves de *Huit et Demi* ont pour ancrage la chambre de Guido : la séquence onirique d'ouverture est brutalement interrompue par le réveil du personnage, la rencontre avec ses parents dans le vieux cimetière s'accomplit dans la chambre de sa maîtresse Carla, et enfin, le dialogue rêvé avec Claudia est dérangé par la sonnerie du téléphone qui sort Guido de son sommeil dans sa chambre d'hôtel.

Dans le cinéma de la modernité, où toute scène peut appeler ou constituer une image mentale, les coordonnées, moins facilement identifiables, apparaissent davantage diffuses ou flottantes. En effet, la mentalité n'est pas vectorisée par la scène mais davantage par l'instance qui l'organise. Le niveau de conscience intervient dans la nature même du filmique, et la scène se retrouve au second plan.

L'espace diégétique est donc un système où configurations et événements se transforment dans la durée. C'est une instance finalement abstraite qui agit activement. Sa composition au niveau du plan se définit par un équilibre précaire entre conflits et oppositions de différentes

natures (volumes, lignes, couleurs) qui, paradoxalement, n'entravent pas son caractère continu. L'espace mentalisé, quant à lui, est construit sur un vecteur temporel qui se conçoit autour de la dichotomie /continuité/, /discontinuité/, alors que la scène considère l'opposition /identité/, /altérité/. Il faut donc considérer l'existence d'un rapport d'altérité entre l'espace mentalisé et l'espace diégétique auquel il se substitue, avec des transformations progressives. Et, plus qu'une situation, l'espace mentalisé doit être compris comme le passage d'un lieu à un autre.

Lorsque Guido rêve de sa rencontre avec ses parents, il passe de sa chambre au spectacle d'illusionniste, d'un lieu où l'on rêve à un lieu où l'on se souvient (*Asa Nisi Masa*) De même, la scène onirique de pièce de théâtre jouée par Juliette petite fille (418-448) sépare l'atelier du sculpteur nymphomane et le jardin de Juliette.

Il faut ajouter que les deux principaux mouvements de caméra facteurs de structuration spatiale, le panoramique et le travelling permettent de soutenir ce propos.

Le panoramique suppose un point de vue localisable et fixe. Dans son opération de monstration successive des éléments, il transforme, par là-même, les proportions naturelles, fausse les perspectives et dénature la perception habituelle. Par ses décadrages, le balayage de la caméra propose des espaces, à la fois distincts et familiers, et met en évidence un espace particulier par rapport à l'espace *de référence* Malgré les distorsions, le panoramique expose en continu l'ensemble d'un espace. Aussi, la nature de ce type de mouvement suppose une unité de lieu. Or,

dans le cas d'un espace mentalisé, cette continuité est souvent simulée. Seule est respectée l'évolution rythmique du mouvement.

Dans *Highlander* (R. Mulcahy, 1986), le passage d'un niveau de conscience à un autre se fait par le biais de panoramiques filés. Figure quasi éternelle, le personnage, traverse les époques. Le retour à l'époque médiévale se réalise par un panoramique ascendant du fond de l'eau vers la surface. Plus récemment, *Dracula* (F. F. Coppola, 1994) met en scène une autre figure éternelle qui, cette fois, passe par un même procédé d'une époque lointaine et obscure au dix-neuvième siècle. Ces deux films présentent des mouvements d'appareil de nature panoramique qui nous permettent de voyager d'un lieu à un autre , et également, d'un temps (ou d'une conscience) à un(e) autre.

Avec le travelling, la morphologie de l'espace subit des transformations progessives même si, malgré tout, le lieu référentiel conserve une forme de cohésion. Dans le cadre de cette recherche, où il est obligatoire d'associer l'espace mentalisé au personnage, le travelling est un indice de présence humaine, il est potentiellement incarnable. Et, il peut paraître intéressant de préciser les différentes natures de son mouvement.

Le travelling fluide est trop transparent pour signifier le point de vue subjectif d'un personnage. Il est le geste même de l'énonciateur qui, révélant progressivement l'espace et montrant ainsi directement le travail de la caméra, s'affirme comme l'élaborateur principal de l'espace mental. Ce procédé permet de positionner le personnage puis le spectateur à une distance certaine de l'espace mental.

Fellini expérimente ce type de mouvement. En ouverture de *Juliette des Esprits*, un long travelling ascendant dépasse les cîmes des arbres et découvre une propriété confortable. Ce plan, qui est impossible à associer à un personnage, revient au méga-narrateur, qui, de sa position porte un regard curieux sur la maison (et en même temps protecteur sur Juliette)[30].

Néanmoins, il est un cas (dit de semi-subjectivité) où le personnage apparaît dans l'espace mental lors de certains travellings qui semblent d'abord imputables à une occurrence observatrice pour apparaître en fin de parcours, comme l'action du méga-narrateur.

Ainsi, dans *La Tentation du Docteur Antonio* (1962), lors de l'installation de l'immense affiche de publicité pour le lait, un travelling (**86**) découvre en plan serré la poitrine d'Anita Ekberg. Et la caméra trahit sa présence par l'ombre portée qu'elle laisse, avouant alors sa soumission totale à l'énonciateur.

Avec le travelling cahotique, une instance observatrice s'entremet de façon franche entre le spectateur et l'espace mental. Le point de vue, disséminant des traces concrètes de présence, s'empare non seulement de la vision mais entoure l'espace mental de sa présence diffuse. L'allure du travelling cahotique est alors forcément imputable à un corps.

Par exemple, dans un des premiers plans (**16**) de *Juliette des Esprits*, la caméra se promène parmi les invités de Juliette. Sa vision de l'événement transfigure l'espace, et ne manifeste pas seulement un *voir*

---

[30]Ce plan peut sembler renvoyer au premier plan de *La Comtesse aux Pieds nus*.

mais une *façon de voir*. Aussi ce mouvement symbolise d'une certaine manière l'inquiétude du personnage et son errance[31].

Rattachée ou rattachable à un foyer de conscience / inconscience et à un corps, traitée selon des codes esthétiques souvent datés, l'image mentale cinématographique est donc ouverture de nouveaux espaces de représentation, ouverture stimulée par certains lieux électifs et signalée par deux mouvements ostensibles de caméra : le panoramique et le travelling. Cette spatialité mentalisée a, inévitablement, une dimension temporelle qu'il nous faut à présent aborder.

---

[31] Nous verrons avec C. Metz (1991) et M. Vernet (1988), la valeur narrative de ces mouvements.

2.3 - TEMPORALITÉ DIÉGÉTIQUE ET TEMPORALITÉ MENTALISÉE

Le temps est la notion qui apparaît la plus abstraite dans une étude du contenu cinématographique. Autant le mouvement et le personnage se voient, autant le temps...se ressent. Malgré tout, il convient d'en révéler la matérialité, la présence visible, parce que le temps passe de toute façon, et parce qu'il confère au contenu une dimension symbolique.

Pour le cinéma comme pour tout art de la représentation, la temporalité est, soit liée au contenu, soit émancipée de toute contrainte. Le première émane des mouvements dynamiques des éléments du contenu. La seconde se manifeste de façon autonome. La temporalité est donc la résultante de la combinaison de deux temps : l'un, physique, est réel; l'autre, suscité, est virtuel.

2.3.1 - TEMPORALITE DIEGETIQUE

Au niveau du seul plan cinématographique, le temps est réel et continu. Sa principale qualité est d'être perçu dans un présent fuyant. **"L'image cinématographique se définit (...) moins par sa qualité temporelle (le présent) ou modale (l'indicatif) que par cette caractéristique *aspectuelle* qui est d'être *imperfective*, de montrer le cours des choses."** (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 103).

En ce sens, la temporalité cinématographique semble plus difficile à identifier que la spatialité ou que tout autre instance signifiante. En reprenant le modèle proposé par G. Genette (1972), qui attribue au temps

du récit[32] les caractères d'ordre, de durée et de fréquence, nous allons tenter tout de même de préciser ces réalités.

Au niveau du plan, intervient surtout la *durée*[33], ou plutôt la notion de continuité, terme qui peut paraître plus approprié puisque, comme le signale A. Gardies (1993b : 93), le plan ne subit **"aucune rupture temporelle"**, dans la mesure où aucun trucage n'intervient, comme par exemple une surimpression qui superposerait simultanément deux images autonomes.

A l'instar de F. Jost et A. Gaudreault, il semble judicieux de mettre en parallèle deux temps, le temps écranique, **"celui de la projection, celui du signifiant"**, et le temps diégétique, **"le temps du signifié, le temps de l'histoire"** (1990 : 116).

Par sa durée, le plan contient un sens autonome, et comme le précise A. Gaudreault, il construit "un micro-récit". En outre, l'évolution du plan est tributaire de sa faculté à se transformer à l'intérieur de ses bornes.

Prenons, à titre de comparaison, les deux premiers plans de *La Soif du mal* (O. Welles, 1958) et *Muriel* (A. Resnais, 1963). Le film d'O. Welles, débute par un plan-séquence de longue durée structuré par un

---

[32] Les analyses de Genette sont reprises par A. Gardies (1993b), et A. Gaudreault, F. Jost (1990).

[33]Au niveau du plan, il apparaît préférable de privilégier la notion de durée plutôt que celles de fréquence et d'ordre. En effet, à la continuité de la première s'opposent la discontinuité et la fragmentation des deux autres. Par le jeu des correspondances entre les plans, l'ordre et la fréquence s'étendent par nature au niveau du syntagme.

mouvement complexe. Un travelling arrière découvre progressivement les lieux et les personnages. La trajectoire en continu de la caméra pratique des décadrages constants : changements d'angles de prise de vue, d'échelle,...Au contraire, *Muriel* propose, en sa scène d'exposition, un tout autre axe de lecture. Le dialogue entre l'antiquaire et la cliente est hyperfragmenté, découpé en une succession rapide de plans très serrés où le champ-contre-champ, figure traditionnelle d'une situation de dialogues, n'est pas mobilisé. Ces deux traitements proposent deux approches différentes de la temporalité au cinéma. Leurs effets narratifs respectifs sont dus autant à leur durée, qu'à leur variété. A la durée soutenue du premier répond la brièveté soudaine du second. Pourtant, l'un comme l'autre subissent des transformations dans un intervalle de temps limité.

La *fréquence* trouve son sens naturel dans l'aspect mécanique de la projection cinématographique : vingt-quatre images entretiennent entre elles des rapports de quasi-similitude et d'itération pendant une seconde, fonctionnent comme condition nécessaire à la cohérence, narrative et plastique. Certaines expériences cinématographiques poussent cette idée à l'extrême, comme les films de Duchamp, de Man Ray, d'Eggeling ou de Leger, qui présentent des formes rythmiques et répétitives[34]. A ce propos, G. Genette a pu écrire que **"la «répétition» est en fait une**

---

[34]Citons, pour exemples, *Anemic cinema* (1925, M. Duchamp), *Ballet mécanique* (F. Leger) ou encore la série des *Rythmus 21-23-25* (H. Richter). L'histoire du cinéma nous montre que les expériences sont souvent l'oeuvre de plasticiens. Ce qui nous conforte dans notre idée de considérer l'image mentale sur le plan de la forme et de l'émotion esthétique.

construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe et qui est une abstraction" (1972 : 145). Aussi, la procédure répétitive ne dépend pas seulement du déroulement mécanique de l'image cinématographique.

La fréquence met l'accent sur une qualité du plan cinématographique : il n'est pas un, mais pluriel. Sans faire l'éloge d'une hétérogénéité radicale, il convient de souligner que le plan a la faculté de réunir plusieurs événements de façon simultanée. La notion de fréquence ouvre donc sur la combinaison des effets de succession et de proximité. En outre, l'introduction d'une fréquence synchronique relève d'un paradoxe qui ne conduit cependant pas à nier la nature condensatoire du plan cinématographique. Ce dernier peut apparaître plus simple ou fluide, lorsqu'il délivre les propositions narratives, et plus *concentré* lorsqu'il est de nature mentale : réel et imaginaire, passé et présent viennent s'y rencontrer.

2.3.2 - TEMPORALITE MENTALISEE

Le monde filmique est pensable comme une totalité capable d'articuler un " **même événement...en diverses versions conflictuelles"** (U. Eco, 1992 : 228), ou de favoriser **"l'irréalisation d'une séquence temporelle d'événements"** (C. Metz, 1968 : 35) tout en ménageant l'intervention de pauses. L'image mentale convoite

évidemment ces procédés de suspension, qui ne créent rien d'autre qu'un nouveau bloc d'espace-temps supporté par le récit premier. La pause a la faculté d'aider à la représentation même du temps. Le monde narratif qui inclut l'image mentale stimule d'une certaine façon la contemplation, qui n'est qu'un regard soutenu dans une durée[35], et où le temps prédomine sur l'espace. Mais, comme un récit ne progresse que s'il se produit des transformations d'espace et de temps, l'image mentale propose donc des *sous-espaces et des temporalités parallèles* imputables à la cause qui les a déclenchés.

Dans *Le Mépris* (J. L. Godard, 1963), cette situation se réalise en plusieurs endroits. En effet, le film fait intervenir, à l'intérieur du récit dominant, des images puisées dans le passé interne[36] au film et des images renvoyant à un passé, soit en réactualisant des bribes d'images déjà montrées, soit en apportant des précisions nouvelles sur les antécédents d'un personnage, et des images projetées vers l'avenir interne au film. Ces moments de suspension n'entravent en rien l'évolution logique du récit, mais ils l'influencent. En d'autres termes, aucune image ne manque

---

[35]La distinction a été établie par C. Metz (*ibid.* : 27) : **"...une des fonctions du récit est de monnayer un temps pour un autre temps, et c'est par là que le récit se distingue de la *description* (qui monnaye un espace dans le temps), ainsi que de l'*image* (qui monnaye un espace dans un autre espace)".**

[36]Le passé interne au film actualise des images connues et dejà vues.

dans la mesure où un monde narratif supporte le développement simultané de plusieurs événements énoncés[37].

Au regard des questions de durée, la mise en transparence des deux temps, écranique et diégétique, semble opérante dans notre réflexion sur l'image mentale. En effet, face à la représentation cinématographique d'un événement psychique, qu'il le veuille ou non, le spectateur pénètre dans la conscience du personnage ou de l'énonciateur. Aussi, il semble opportun d'introduire la notion de *durée directe.*

Lorsqu'elle est considérée dans son autonomie, l'image mentale ne s'accompage d'aucune contraction ou dilatation de temps. Il est vrai qu'ici, nous enfonçons des portes ouvertes puisqu'il en est de même pour **"chacun des plans...de tous les films de l'histoire du cinéma, lorsqu'on les envisage de façon isolée."**(A. Gaudreault, F. Jost, *ibid.* : 118). Néanmoins, cette précision doit être formulée, dans le mesure où la durée directe peut être sous l'influence d'un rythme narratif

---

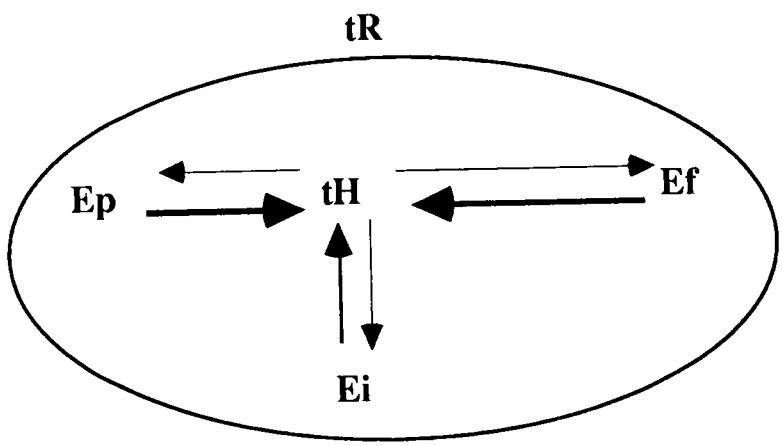
[37]Cette idée doit beaucoup à l'approche bergsonienne décrite par G. Deleuze (1985 : 64). **"l'image optique (et sonore) dans la reconnaissance attentive ne se prolonge pas en un mouvement, mais entre dans le rapport avec une «image-souvenir» qu'elle appelle (...), ce qui entrerait en rapport, ce serait du réel et de l'imaginaire, du physique et du mental, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration, *de l'actuel et du virtuel*...L'essentiel, est que les deux termes en rapport diffèrent en nature, mais pourtant «courent l'un derrière l'autre», renvoient l'un à l'autre, se réfléchissent sans qu'on puisse dire lequel est le premier, et tendent *à la limite* à se confondre en tombant dans un même point d'indiscernabilité."**

que G. Genette appelle *la scène*. La scène se construit par de réelles coordonnées spatiales. Elle est donc le cadre rigide qui soutient la construction du temps de l'image mentale. En somme, à un espace réel s'associe une cristallisation de temps. La cristallisation est pensée comme une suspension active de la temporalité, c'est-à-dire une suspension de l'évolution chronologique. Cela confirme l'image mentale dans le rôle de foyer délivrant une information **"presque toujours gonflée, voire encombrée de digressions de toutes sortes, rétrospections, anticipations, parenthèses itératives et descriptives,..."** (G. Genette, *ibid*: 143).

L'image mentale est appelée à s'étendre au-delà des limites du cadre, et met en évidence **"le rapport entre la durée objective et le taux d'information"** (A. Gardies, 1993b : 94). La formule de G. Genette pour illustrer la scène du roman (tR = tH) se complique dans une réflexion sur le cinéma, puisqu'elle se doit de prendre en compte les effets d'expansion du plan, tant au niveau de l'information digérée que de la mémoire. La diégèse condense l'*avant* du plan, c'est-à-dire, les événements passés (Ep), déjà connus et faisant partie de l'expérience, mais aussi l'*après*, à savoir, les événements futurs (Ef), suscités, espérés et hypothétiques, et enfin la *conscience intérieure* (Ei), imputable au personnage, donc par projection, à l'auteur-énonciateur. Les derniers facteurs sont liés par leur attitude propositionnelle commune, celle de l'auteur et du spectateur, ils sont variables et inconnus. Quant aux événements passés, ils sont *réellement diégétiques*, parce que figurés et actualisés. De leurs richesses dépend la nature des propositions des

différentes instances de réception. L'histoire au présent de la perception prend donc en compte ces facteurs.

Dans une scène, l'histoire est soutenue par le passé et le futur qui s'étirent sur un axe horizontal et de façon opposée, mais aussi par l'imaginaire intérieur et invisible qui supporte la dite scène. En effet, la nature condensatoire du plan lui procure un équilibre précaire. Différentes fréquences temporelles s'y confrontent et y rebondissent. Dans les nombreux plans serrés de Juliette, un regard soutenu perçoit une activité psychique où entrent en collusion aussi bien le passé (enfance), l'imaginaire (apparitions furtives) que la spéculation sur un avenir hypothétique. La mobilisation virtuelle des trois niveaux maintient le tout en équilibre. Schématiquement, cela revient à :



tR = temps du récit.
tH = temps de l'histoire.
Ei = conscience intérieure.

Ei = événements intérieurs.
Ep = événements passés.
Ef = événements futurs.s

D'autre part, il est possible de justifier l'appel à la notion de scène par l'image même que la scène est censée représenter. La scène théâtrale est un lieu où se déploie une histoire. Celle-ci est soumise à la seule contrainte d'une réalité et d'une unité spatio-temporelle. Les batailles d'*Othello* dans la pièce de Shakespeare sont simplement désignées par le langage mais ont une influence évidente sur le récit. Le verbal convoque un souvenir sur scène sans prendre la forme du flash-back, c'est-à-dire, sans qu'aucun débrayage temporel ou spatial ne se produise. Tout est concentré sur la scène, alors que, pour le medium cinématographique, l'espace unique du plan propose un événement continu et étiré par les différentes temporalités qui s'y introduisent. Et les rapports entre les configurations d'espace-temps sont de forces diverses. Lorsqu'elle est pauvre en enseignement au niveau de l'espace, l'image mentale manifeste ses implications temporelles. Les cadrages serrés sur Juliette excluent tous repères, seul le visage est lisible et sa nature absente renseigne sur une intense activité psychique.

Immédiatement identifiables, le lieu puis l'espace subissent des variations directement en rapport avec le temps qui leur est consacré. Le temps de la perception travaille à construire une conscience et à délivrer des *regards périphériques*[38]. En somme, il se passe une sorte de promotion de la durée qui aide à extraire une occurrence signifiante.

---

[38]A. Gardies appelle cela **"l'expérience phénoménologique de la durée"** (1993b : 95).

L'image mentale a donc une durée événementielle et objective, dans la mesure où l'on voit davantage qu'elle ne montre.

L'image mentale organise une crise de la succession sans que la durée n'ait à en souffrir. Elle est un facteur destructurant (pour ne pas dire destructeur dans les cas limites) du récit. Toutefois, elle cultive une forme d'émancipation par rapport au récit premier, une autonomie qui, finalement, ne tisse pas des liens conflictuels avec l'ensemble des images du film, puisque, de toute façon, *le temps passe tout de même.*

Les relations entre la notion d'*ordre* - ordre attaché à une dimension psychique - et la temporalité mentalisée posent problème. Associer la temporalité de la séquence à la notion d'ordre suppose l'immobilité qu'entraîne toute activité psychique et l'intériorité qu'implique une mentalité. Il semble que le plan, fragmentaire, limité et continu réponde, d'une certaine manière, à ces caractéristiques. De plus, son autonomie signifiante résiste aux dynamiques de dispersion. L'ordre du plan signifie pour lui-même, parce qu'il n'accepte que des transformations internes perceptibles. Aussi, l'emboîtement logique des éléments n'apporte pas davantage de solution. Pour isoler un ordre lié au contenu mental, il faut s'éloigner de la reconstitution d'après un modèle et admettre une construction propre. Le procédé **"d'anachronies"** (G. Genette, 1972 : 79) incite à envisager un hypothétique ordonnancement des éléments qui n'obéirait qu'à la seule loi narrative. Toutefois, dans le cinéma narratif, des modèles de temporalité mentale se sont petit à petit

imposés et n'ont fait que se reproduire sans originalité, créant ainsi des stéréotypes. La difficulté serait de se trouver face à une structure insolite sans liens référentiels ou textuels apparents, mais où, les éléments situés dans un ordre aléatoire construiraient tout de même un sens. Et de la sorte, s'il n'était ni reconnaissable immédiatement et ni directement significatif, ce sens se déterminerait tout de même sur une strate juste en-dessous de la surface d'identification.

Le sens d'une temporalité mentalisée est donc enfoui dans un *sous-ordre*[39]. En effet, le temps d'un plan porte en lui l'expérience de son passé et les germes de son avenir. Alors qu'il est impossible de parler de rétrospection ou d'anticipation au niveau du seul plan, il semble que dans l'organisation temporelle de la sous-strate, des indices d'étirement vers le passé et vers l'avenir s'activent, car la temporalité d'un plan est de nature fuyante, et s'étire, d'abord au niveau de la séquence, puis au niveau de l'ensemble du film. La temporalité mentalisée apparaît d'autant plus fortement au niveau de la prolepse[40], dans la mesure où l'ordre des

---

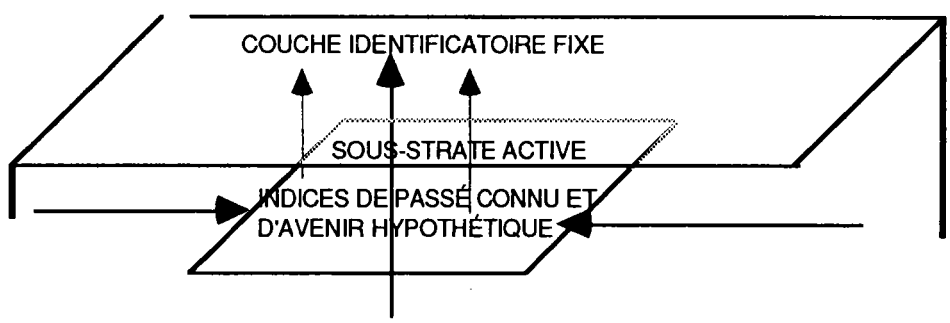
[39] Terme utilisé non pas dans un sens hiérarchique, mais plus simplement géographique. En effet, la sous-strate d'une temporalité mentalisée ne se réordonne que par une volonté culturelle. L'identification pure ne suffirait pas à construire un sens à ce puzzle. De plus, même si nous nous tenons au niveau du plan, l'ordre de la temporalité mentale suppose une connaissance de l'avant du plan et une anticipation de l'après, ce qui évite toute forme de discordance, facilite les effets de correspondance et enfin crée les traits de similitude.

[40] G. Genette désigne ainsi **"toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un évènement ultérieur"**. Corollairement, le terme
(la note continue sur la page suivante)

éléments qui nous est présenté est insolite et surtout hypothétiquement probable. Malgré tout, ces mouvements temporels cherchant à s'ordonner sont contrariés dans leur volonté de s'extraire du plan, car il s'agit d'une convocation de passé et d'avenir située à la frange intérieure du plan. La portée de ces mouvements temporels est, si l'on peut dire, "à portée de regard".

Ainsi, dans *Huit et Demi*, le plan du tableau d'écolier sur lequel est inscrit le terme *Asa Nisi Masa* porte une double signification. La première se heurte à un mot obscur et mystérieux, et la seconde décrypte le rébus jusqu'à l'évocation du souvenir du personnage.

Illustrons à présent par un schéma la distribution des différents ordres au niveau du plan :



L'ordre interne lié à la temporalité mentalisée place deux strates de plan en regard, deux niveaux semblables et cependant distincts : semblables dans la répétition de leurs éléments, leurs effets de similitude

---

d'analepse désigne **"toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve"** (*ibid.* : 82).

(support, nature, contenu) et distincts par leur fonction (oppositions des formes, des rôles et des implications dans le récit). Ces niveaux sont à l'exemple d'une médaille dont on aurait désolidarisé les deux faces. La séparation met en évidence la spécificité de chacune des strates, mais elle ne se manifeste pas lorsque les deux niveaux sont soudés.

Ainsi, le terme *Asa Nisi Masa* doit à l'activité du personnage, d'une part, de décoller de la surface du tableau et, d'autre part, de renvoyer à son origine, le monde de l'enfance.

Il est encore important de s'arrêter un instant sur le fait que les deux strates se font face. Elles se regardent et se renvoient leurs propriétés spécifiques, elles sont de l'ordre du *voir* et du *se voir*[41]. Ainsi, l'ordre de la *sous-strate* est intimement associé à l'ordre de la *couche identificatoire fixe* que l'on peut rattacher au contenu de la surface du plan.

La couche identificatoire fixe actualise pour son propre compte toute manifestation psychique. Elle en est la vitrine et la partie visible. Située à la surface, elle est un réceptacle qui se donne à *voir* et qui est autant le point de départ que le point d'arrivée d'évocations antérieures, postérieures et imaginaires. De cette façon, elle ouvre plus ou moins franchement à un rêve, à un souvenir ou à un fantasme.

Par exemple, en disant : *«Moi,...quand j'étais petite.»*, Juliette **(417)** déclenche le souvenir d'une pièce de théâtre et mobilise un ordre psychique au niveau de la *sous-strate*. Elle *se voit* enfant en même temps

---

[41]Ce couple indissociable accompagne la présente étude dans son ensemble.

qu'elle évoque le passé. Aussi, au niveau de la *couche identificatoire fixe*, l'amplitude du retour au passé peut être symbolisée par un cercle très restreint et ne peut s'étendre au-delà des limites du cadre, comme le montrent les bornes du schéma ci-dessus. Le passé virtuel appartient à celui qui l'énonce, comme le fait Juliette par une annonce verbale, au niveau de cette seule couche de surface.

La sous-strate se caractérise par une activité incessante et par un bouillonnement, qui par capillarité contamine la *couche identificatoire fixe*. Elle a une nature virtuelle qui, par convocation d'un élément issu du niveau de surface, est appelée à s'actualiser. La *sous-strate* est le niveau d'où partent toutes les manifestations mentales. Ainsi, par sa phrase, Juliette met en activité le souvenir contenu dans la sous-strate et déclenche la séquence articulée de la pièce de théâtre.

Ces opérations d'échanges entre strates se réalisent de manière concomitante. Les relations qu'elles entretiennent et qui se maintiennent sur un axe vertical contrarient tout effort d'extériorisation. Le passé se situe dans les profondeurs, comme celles de la villa romaine de la séquence du métro de *Roma*, ou celles du monstre caché dans les soutes du bateau de *E La Nave va*, et dont la présence est révélée à la surface par les odeurs nauséabondes qui s'élèvent sur le pont du *Gloria N.* Métaphoriquement, au niveau de la surface et en plein ciel, le pont est supporté par la masse invisible et avachie du rhinocéros (animal d'un autre temps), et dans le même temps, le bateau progresse par l'activité bouillonnante des mécaniciens à qui l'on offre un récital de voix aériennes qui se perdent dans les airs.

La *sous-strate* se constitue donc en réflexion de la strate identificatoire fixe dans tous les sens du terme : à la fois reflet et discours intérieur. L'ordre interne est d'une part, affaire de construction culturelle, et d'autre part, désigne explicitement la compétence d'un observateur qu'il conviendra d'identifier[42]. De même, l'ordre interne ne se révèle que par la "mise en miroir" de l'ordre régi par des contraintes référentielles intenses. Les événements sont contenus et ordonnés dans le plan. La temporalité mentalisée est retenue par les limites du cadre et se donne ainsi "à voir" de façon simultanée comme tentera de le démontrer le passage consacré à la fréquence. La représentation du passé et des rêves ne nous expédie ni vers un arrière, ni vers un ailleurs, mais vers un *arrière-fond* du champ où l'ordre dépend d'un principe mental profond, un fond de cale (*E La Nave va*), ou un sous-sol (*Roma*, le quasi-blockhaus de *Prova d'Orchestra*, la ville enfouie de *La Cité des Femmes*). Finalement, ces univers sont plus hors de notre vue qu'invisibles. A leurs manières, ils se manifestent par une existence absente.

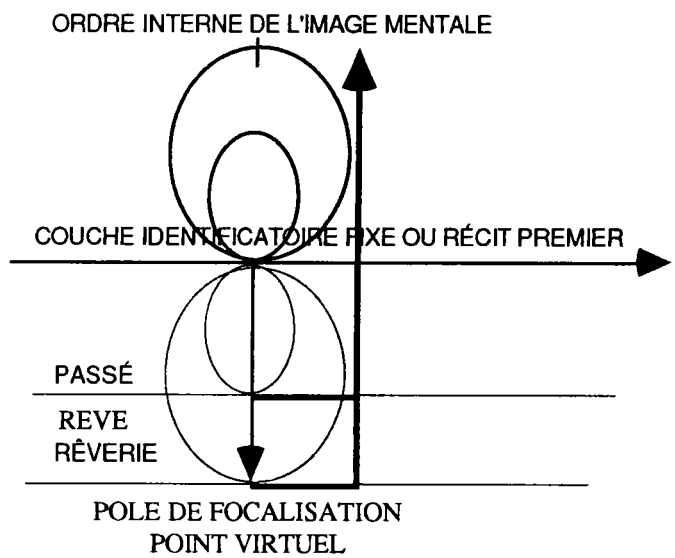
La couche *identificatoire fixe* s'apparente dans cette étude aux prémisses du *récit premier* (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 105), qui tend à recevoir des *sous-couches* plus ou moins profondes. Cette perspective permet d'en référer à une logique paradigmatique qui aide à remplacer un élément de la première couche par un élément appartenant à une des

---

[42]Celui-ci comme nous le verrons, prendra possession de différents corps : méga-narrateur implicite, personnage,... ou encore spectateur à qui l'on associe l'instance observatrice la plus influente, selon la situation.

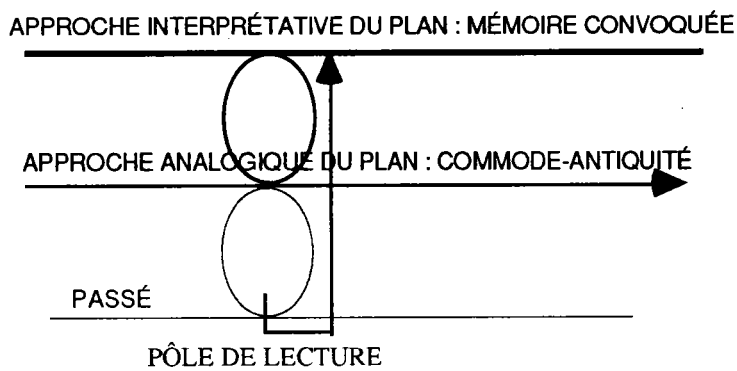
sous-couches, sans que le récit n'en souffre. Il paraît acquis que la manifestation "à la surface" de l'ordre interne est relative à une double inscription.

L'organisation de l'ordre interne au niveau du plan peut donc se concevoir comme un itinéraire vertical et se représenter comme suit :



Prenons un cas particulier qui illustre comment on peut identifier un ordre interne lié à un événement du passé dans le contenu d'une image cinématographique. Dans une des images furtives de la première séquence de *Muriel* (A. Resnais, 1963), le plan 35 montre une commode (*«du second empire ou du rustique normand»*) dont l'état porte les traces d'un passé. La *couche identificatoire fixe* nous la désigne explicitement, mais la connaissance, à la fois de l'histoire et de l'œuvre de A. Resnais, convoque tout un univers de mémoire, comme s'il fallait gratter la couche de vernis du meuble pour révéler les indices du chemin qui l'a

aidé à résister aux attaques du temps (griffures, rayures,...). Le plan, en passant d'un niveau de reconnaissance immédiate (meuble d'antiquité) à un niveau de signification (passé, mémoire), construit un autre ordre temporel et épaissit ou opacifie d'une certaine façon le champ. Il se produit alors une substitution momentanée, le vernis de surface cède la place à la matière brute du meuble (révélation des agressions du temps). Une rayure peut se constituer en un point, - qui enfle par l'attention du regard -, sur lequel une lecture se construit, à la manière du *punctum* barthésien. Le schéma devient :



Reprenons l'exemple de *E la Nave Va* : l'hermétisme du pont du bateau n'entrave pas la montée des effluves venant de la soute. Aussi les émanations d'une virtualité stimulent un nouvel axe de lecture. Incommodés par l'odeur, les personnages "de surface", changent de comportements jusqu'à la découverte du rhinocéros, symbole de leur dérive, et symbole résistant au naufrage, comme peut l'être également la monstrueuse fraise mécanique de *Roma*.

L'ordre d'une image mentale est caractérisé par une analepse interne[43]. Le retour au passé est symbolique. Il est désigné, dans l'exemple issu de *Muriel*, par un meuble qui se rattache en fait au personnage qui éprouve des difficultés à se positionner parfaitement dans un présent et à trouver un ordre logique dans son effort de mémoire. De plus, le meuble est considéré comme une nature morte ("still alive"), dont l'apparente stabilité nous pose directement la question du choix : choix de se satisfaire de l'analogie ou d'aller y chercher un indice de mentalité qui conditionne un nouvel ordre, donc une autre signification possible. Cet exemple extrême tend à valider l'hypothèse qui suppose que toute image cinématographique porte en elle une part de mentalité[44] et mélange au

---

[43]Nous évitons le terme de flash-back qui apparaît impropre au niveau du seul plan. De la même façon, nous ne pouvons traiter dans cette partie du flash-forward ou de la prolepse. En effet, une occurrence appartenant à un événement ultérieur ne peut être identifiable sur l'instant. La condition nécessaire à son identification ne peut que prendre la forme d'une itération du type "déjà-vu". Sa révélation ne peut se concevoir qu'ultérieurement. Néanmoins, notons un cas particulier qui permet d'identifier une occurrence comme annonciatrice d'un futur d'amplitude variable : la combinaison de la bande image et d'une voix over en style direct ou indirect dont l'origine est clairement située dans un après par rapport au présent de la perception. Un des exemples les plus cités est *La Dame de Shangaï* (O. Welles, 1948). L'utilisation du passé antérieur ou du passé composé comme dans ce cas (*«Si j'avais su où ça finirait, je n'aurais pas commencé»*) place définitivement la source de la voix pour le reste du film.

[44]Notre point de vue exclut ainsi l'image photographique qui représente un passé révolu, un "avoir-été-là" que R. Barthes a largement commenté. Ce qui nous importe ici, c'est de faire l'éloge de l'image cinématographique comme le théâtre d'activités et de mouvements intrinsèques, alors que l'image photographique est par essence inanimée.

moins deux temporalités. Il convient ici de distinguer l'image mentale totale de l'image mentalisable. Cette dernière est souvent suscitée par une lecture spécifique de l'énoncé et aussi par une intervention sonore (dialogues ou bruits). Ainsi, lorqu'un élément sonore appartenant au passé ou à un niveau de conscience déterminé et juxtaposé à une bande-image du présent, il se produit un mélange parfois indiscernable de temps. L'identification de la source sonore conduira à reconsidérer l'ordre analogique pour se tourner vers un ordre discursif qui prédominera, et même si ces deux ordres existent, ils sont soumis à une hiérarchie dictée par le récit, d'une part, et par la faculté qu'a le spectateur d'identifier le récit le plus *profond*, d'autre part. Selon le niveau de conscience mobilisé, le premier peut se retrouver en arrière-plan du second sans que cette conversion intervienne de façon définitive.

Nous l'avons dit, l'image mentale apparaît comme une structure multi-strates dont la strate immédiate supporte les autres, qui pourraient être sollicitées ou non. Et l'activation d'un élément embrayeur commun à au moins deux strates réorganise l'ensemble des strates. Ce mouvement de réorganisation peut être envisagé de deux manières :

La première de type diachronique considère les occurrences dans leur succession et les ordonne selon un principe d'intelligibilité.

La seconde focalise sur un ou plusieurs éléments en particulier, dont l'activation insistante redistribue les occurrences selon un ordre achronique.

Identifier l'image mentale, c'est donc revenir à l'étape précédente, à l'avant immédiat. C'est aussi, d'une certaine manière, mettre en évidence un passé, un futur ou un fanstasme dans un présent instable ou révéler la vraie matière dissimulée sous un vernis.

Par exemple, dans toutes les situations où Juliette et Guido présentent une possible dérive mentale, ils sont préalablement en situation mentale. Ainsi, au plan **110**, lorsque Juliette s'endort sur la plage, elle rêve déjà à ce qui sera donné à voir. Le contenu de son rêve est caché derrière ses paupières.

De même, au début de *Toby Dammit*, le personnage masculin affronte les paparazzi, se calme et dit (**27**) ; *«Tu m'avais promis de me laisser seul.»*. Un leit-motiv musical, significatif d'un état mental accompagne cette phrase. L 'objet de son fantasme apparaîtra plus tard, au plan **74**.

Si l'on veut s'arrêter aux cas de figure énoncés par G. Genette à propos de la fréquence et les appliquer au plan cinématographique, l'approche devient risquée. Effectivement, comment, au niveau du seul plan, est-il possible de ***raconter n fois ce qui s'est passé n fois, de raconter n fois ce qui s'est passé une fois*** ?[45] Pourtant, il est important de convenir que l'image mentale met, sinon en présence évidente, du moins en relation directe, au moins deux récits. Un premier cas de figure trop restrictif est à exclure de cette étude, celui où il s'agit de ***raconter une fois ce qui s'est passé une fois.*** Il semble que le

---

[45]Ces deux cas renvoient à une approche dysnarrative.

cas où l'on ***raconte une fois*** (ou plus précisément en une seule fois) ***ce qui s'est passé n fois*** soit à retenir. Il a le mérite d'accepter diverses combinaisons de configurations qu'il est difficile de distinguer les unes des autres. Les temps sont ici condensés. L'image mentale se propose alors de **"les assumer ensemble"** (G. Genette, *ibid.* : 148), et le mini-récit premier du plan se construit comme le cadre de référence dans lequel viennent se greffer, pendant un intervalle de temps très restreint et de façon itérative, des occurrences du récit second emportées vers "la surface" par des liens d'identité. Le récit premier, malgré sa fixité, synthétise des événements du récit second, qui, sinon, s'étendraient vers un ailleurs. Il s'agit de ce que G. Genette nomme l'*itération interne ou synthétique*, **"la syllepse itérative s'y exerce non sur une durée extérieure plus vaste, mais sur la durée de la scène elle-même"** (*ibid.* : 150). Dans ce cas, toutes les occurrences du récit premier offrent un double jeu ou une bi-polarité. Elles sont l'une et l'autre à la fois, résultat présent d'un passé ou prémisse d'un futur, et réel nourri par l'imaginaire.

Par exemple, la première apparition du personnage de Salieri dans *Amadeus* (M. Forman, 1984) montre une telle instabilité, qu'elle ne peut qu'appeler un retour vers le passé. Un vieil homme surgit dès le début du film et sa vieillesse, reflet du crépuscule d'une vie, refuse tout regard vers l'avenir (la tentative de suicide appuie cette hypothèse). La position du personnage placé dans un asile d'aliénés (lieu de la réalité précaire) et monologuant face à un prêtre (représentant une dimension spirituelle) accentue cette idée d'échéance proche. Une fois l'identification analogique

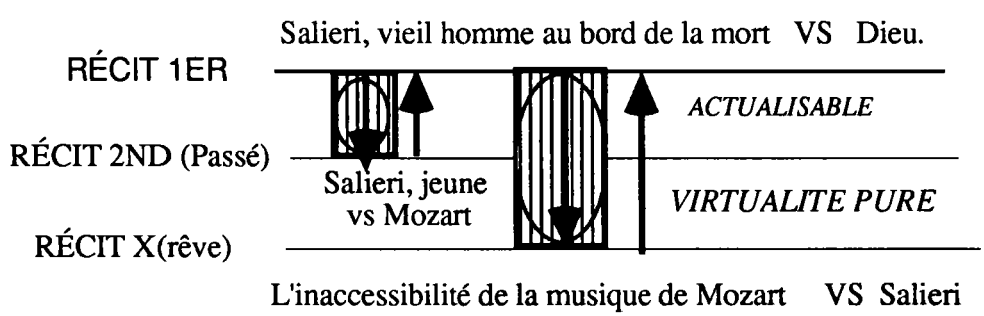
du récit premier admise, les occurrences du récit second se mettent en évidence et s'activent de façon intense, aussi bien par la bande-image que par la bande-son. Relevons les plus éloquentes :

- le visage abîmé et ridé de Salieri est la résultante de la souffrance de toute une vie. Les rides sont autant de failles à élargir pour faire renaître le passé. Il en va de même pour la voix chargée par les années.
- la musique de Mozart en over accentue l'aspect provisoire du présent. L'écoute *interne* du personnage (que le seul spectateur partage) le rend davantage absent pour son environnement diégétique.
- enfin, la présence du prêtre donne à l'amertume de Salieri une signification plus intense (sa vie d'ascète n'a pas été récompensée).

En un seul plan, plusieurs événements sont condensés. Dans ce cas, il s'agit du bilan de toute une vie.

Une structure semblable se développe dans *Little Big Man* (A. Penn, 1971). Les fréquentes occurrences des sous-récits sont intégrées sans aucun conflit dans le récit premier. Seul le regard attentif permet d'activer ces sous-récits pour révéler la présence simultanée de plusieurs strates du plan et ainsi les mettre en transparence.

Résumons sur un schéma le premier exemple cité :



Ce schéma prend en considération deux éléments. Le premier illustre le fait qu'une occurrence du récit premier appelle de façon répétitive une occurrence du passé : conscience de plus en plus intense des rides, par exemple. Sa convocation à la surface apporte un complément de signification. Le second élément renvoie à un élément susceptible d'activer un imaginaire : c'est la musique, qui est perceptible, et que Salieri aspirait à composer.

Dans *Casanova*, le personnage emprisonné réalise le même cheminement. Confiné dans sa cellule, il trace un bilan provisoire de sa vie. Ses haillons et son attitude pitoyable sont autant de traces de sa splendeur passée. Dans le seul plan (**147**), des occurrences de la mémoire s'activent et s'étendent en une séquence de souvenir.

Intervista, film testamentaire de Fellini, propose lui aussi une séquence de nostalgie qui illustre cette réalité. Vieillissants et éxagérément grimés, M. Mastroianni et A. Ekberg, se revoient grâce à un tour de magie (*«Fais revenir les beaux temps du passé.»*) dans la fontaine de Trevi de *La Dolce Vita.* Cette projection actualise en quelque sorte l'itinéraire d'une vie d'acteur où sont données à voir alternativement les deux extrêmités. La jeunesse d'A. Ekberg et de M. Mastroianni se constitue en point de départ d'une vie visualisée et remémorée, alors que leurs visages marqués par les ans (et soulignés par le maquillage) suscitent une réflexion plus étendue dans le temps. Fellini représente ainsi le résultat d'une existence pesante et pathétique. La première apparition de M. Mastroianni en habit de Mandrake tournant

une publicité[46] développe un sentiment qui justifie la nécessité de *faire revenir les beaux temps du passé*. De même A. Ekberg, recluse et protégée par des Dobermans, fait penser à une ermite qui n'attend plus rien de la vie.

Construite, en général, autour d'événements singuliers qui composent la scène, et de moments génétiques, qui ont une valeur structurale forte, la temporalité mentalisée est de nature condensatoire et cristallisante. Elle est un sous-ordre qui s'appuie sur des sous-espaces issus de sous-strates actives pour libérer des temporalités parallèles, selon des processus d'itération interne synthétique.

Promotion incessante de la vie mentale, le cinéma de Fellini, comme tout le cinéma de la modernité, est bien, fondamentalement, image-temps.

---

[46]Comme le rappelle G.Deleuze (1985 : 120), Fellini pratique une percée archéologique dans l'univers de la télévision.

2.4 - FIGURE ACTORIELLE MENTALISÉE

Comme l'indique A. Gardies, le sujet cinématographique est un être hybride, à la fois personnage et comédien, figure actorielle **"qui résulte... de quatre composantes : l'actant, le rôle, le personnage, le comédien-interprète, chacun relevant d'un système propre"** (1993b. : 59). C'est dire le caractère hétérogène et complexe d'une figure qui s'étend sur les trois espaces : de la diégèse fictionnelle, de la réception et du tournage.

2.4.1 - PLURIDIMENSIONNALITE

Pour mettre en évidence les traits principaux de ce que nous nommons la *figure actorielle mentalisée* (F. A. M.), nous commencerons par remarquer que le sujet qui nous concerne se situe généralement à la lisière ou au centre d'événements psychiques. Il est le pivot autour duquel des mouvements se font et se défont. Point-corps, vers lequel convergent et d'où repartent des rêves, des fantasmes et des souvenirs; il semble plus judicieux de le présenter comme un réseau ou une structure syncrétique. Qu'il soit intégré à l'image mentale (cas de semi - subjectivité) ou porteur de celle-ci - c'est une situation où il livre le fruit de ses visions -, il se constitue un corps et une figure prédisposée à voyager psychiquement. Signe "plein", éloquent, immédiat, il porte en lui, dès son apparition, les traits anticipateurs d'une prochaine accession à un niveau de conscience.

Car l'image mentale est, en quelque sorte, **"l'image subjective...la chose vue par quelqu'un de qualifié"** (G. Deleuze, 1983 : 104).

Nous voudrions éviter de construire une forme systématique, une sorte de portrait-robot de l'actorialité mentalisée. Toutefois, il convient d'en isoler quelques caractéristiques récurrentes qui participent à la construction d'une identité.

La première caractéristique évidente est l'immobilité motrice. En effet, le héros vit l'image mentale **"parce qu'il est dans un état d'impuissance motrice : il en est réduit en quelque sorte à une situation optique pure"**(G. Deleuze, *ibid.* : 276). Cet état d'immobilité renvoie à une position qui rappelle celle du spectateur, et la figure actorielle mentalisée serait, de ce point de vue, première spectatrice de ses propres visions. Comme celles-ci sont, de plus, dotées d'une réalité car il est de la nature même de l'image de cinéma d'être un signifiant iconique avant d'être prolongé par l'imaginaire. Les situations psychiques ne sont pas seulement vues - ou vécues - par la figure actorielle; mais sont également offertes à autrui. Nous entendons par autrui, l'ensemble des spectateurs potentiels du film. Nous excluons surtout les autres figures incluses dans le même récit, et dans une autre mesure, l'ensemble de l'équipe technique (du réalisateur au technicien en passant par les comédiens). En effet, il semble que les personnes, dont la fonction a pu influencer le récit, d'une façon ou d'une autre, aient acquis une sorte de "maturité" par rapport à l'illusion suscitée par l'image mentale. Cette vigilance est toutefois relative. Il suffit, en effet, que ces instances se retrouvent dans la situation du spectateur lambda pour qu'elles acceptent

les règles du jeu de la perception cinématographique. Le plaisir de voir est (aussi) au prix "d'un oubli momentané" de la connaissance des moyens de fabrication. Le plaisir du chercheur est d'un autre ordre.

Aux quatre composantes introduites par A. Gardies., il nous paraît utile d'intégrer celle de sujet-spectateur. En effet, le personnage en "vacance d'accord logico-diégétique" regarde le spectateur, observateur lointain. Deux regards, de polarités différentes se renvoient l'un l'autre des éléments de leur espace. Le spectateur[47], que l'institution cinématographique force à adopter des codes de comportements particuliers (disposition de la salle; position fixe, assise, protectrice et quasi-fœtale; obscurité,...), se fracture en deux éléments :

- une partie reste ancrée à sa place. Réellement incarnée, elle est en bout de reception, mais également en début de perception. Elle se situe à l'arrivée et au départ du mouvement optique, de nature circulaire. En effet, de par sa position, elle suscite un regard "projeté"[48], qui lui revient plus riche, plus varié.

- l'autre partie est donc ce regard projeté, plus fortement impliqué dans le cas de l'image mentale. Il se caractérise par une souplesse et une mobilité qui lui permettent d'être intégré à l'énoncé. Ce regard, accueilli dans l'espace et parmi les personnages de l'énoncé, n'est plus

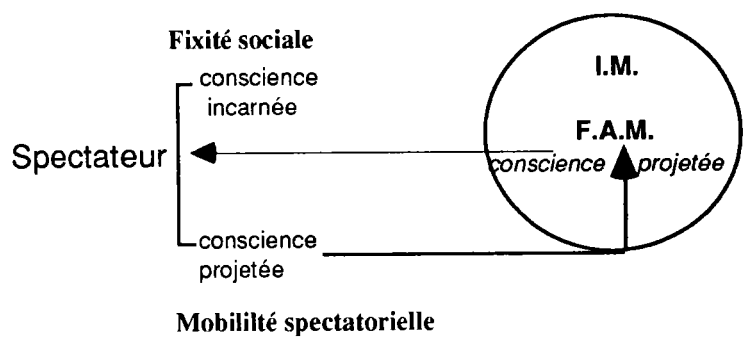
---

[47]Voir l'étude récente de J. P. Esquenazi sur le spectateur (1994).

[48]Nous verrons que ce regard prendra la forme d'un *tiers observateur*.

face à l'image mentale, mais dans l'image mentale à titre d'assistant[49]. A l'intérieur de l'énoncé, le regard projeté fonctionne avec discrétion et se situe à distance raisonnable de toutes les occurrences diégétiques. Les degrés d'identification et de crédibilité, que le spectateur mobilise, dépendent directement du niveau d'intimité qui s'établit entre le regard projeté et telle occurrence (personnage, narrateur visualisé ou non, énonciateur premier ou second,...), le terme d'intimité se justifiant par l'isolement que suppose toute situation mentalisée.

La double inscription du spectateur peut donc adopter la trajectoire suivante :



L'illustration rend perceptible le quasi alignement de la figure actorielle mentalisée et de "la conscience projetée" du spectateur. Toutes deux sont incluses dans un même espace, mais leurs champs d'action ne sont pas identiques. Il apparaît que le "degré d'hospitalité" qu'autorise la figure actorielle mentalisée conditionne la lecture de la conscience

[49]Il faut signaler ici qu'il s'agit de la reprise du terme proposé par J. Fontanille (1989).

projetée. C'est une idée que défend J. Fontanille : **"le spectateur n'a pas un accès direct à la représentation proposée par le film, mais (doit) passer par l'intermédiaire d'un autre sujet, un observateur plus ou moins impliqué de la diégèse"** (*ibid.* : 125). A ce stade de l'étude, le sujet intermédiaire est bien la conscience projetée du spectateur, qu'il peut tout aussi bien associer à un personnage (l'amorce d'un énonciateur délégué en ouverture de rêve, par exemple), à un narrateur principal (double incarnation d'un narrateur principal qui est visualisé dans un rêve) ou encore au méga-narrateur (énonciateur premier qui, par des stratégies de modalisation, prend en charge un rêve originellement imputable au personnage). Il nous semble que ce dernier cas est spécifique de l'œuvre de Fellini. Le climat mental qui circule dans la plupart de ses films conduit à penser qu'il mêle stratégies de déictisation et marques de modalisation[50].

En effet, dans *Juliette des Esprits*, par exemple, si les syntagmes mentaux sont explicitement imputables à Juliette, leur réalisation revient au méga-narrateur. Le souvenir de la pièce de théâtre est introduit par : *«Moi,...quand j'étais petite...»* accompagné d'une musique douce. Ici, Juliette ne propose qu'un *geste d'entrée*, que le méga-narrateur se chargera de concrétiser par un faire pragmatique (choix d'angles de prise de vue, d'échelle de plans, de raccords,de mouvements,...). La conscience

---

[50]Selon N. Nel, les stratégies de déictisation passent par l'incarnation en un personnage énonciateur. Les marques de modalisation permettent de diffuser un climat de "mentalité".

projetée du spectateur traverse aussi le corps de Juliette, passe de ses yeux aux mains du méga-narrateur.

La figure actorielle mentalisée appartient entièrement à l'image mentale; qu'elle l'encadre ou qu'elle se situe sur l'une ou l'autre de ses bornes, elle se singularise par son incapacité à prolonger la perception en action et par sa conversion en spectatrice de ses propres visions.

C'est la situation type dans laquelle se trouvent Juliette, Guido, Spnaporaz (*La Cité des Femmes*) ou Ivo Salvini (*La Voce della Luna*). La plupart des personnages de Fellini sont contemplatifs, lunaires et en quête de compréhension pour eux-mêmes ou pour les autres. Ainsi, la dernière phrase du dernier film de Fellini repose le problème de la confusion du monde : *«Eppure io credo che, se ci fosse un po' più di silenzio, se tutti un po' di silenzio...forse qualcosa potremmo capire!»*[51]

Dans l'univers mental de "la *conscience projetée*" se trouve l'observateur second, proche des visions de la figure actorielle mentalisée, et elle se charge d'en proposer un point de vue au spectateur et non pas l'inverse. Sa faculté à traverser deux univers, l'espace mental représenté et l'espace de réception complique la position du spectateur et de la figure actorielle mentalisée, car l'image mentale bouleverse la nature de chacune des instances en présence. Le spectateur semble en devenir acteur et la F.

---

[51]«Et puis, je crois que s'il y avait un peu plus de silence, si nous faisions tous un peu plus de silence...peut-être, nous pourrions comprendre quelque chose!»

A. M. s'immobilise tout en préservant une seule faculté, l'observation attentive.

Ce renversement momentané des rôles est montré dans certaines séquences de souvenirs de *Roma*. Ainsi, dans la salle du théâtre Barafonda (plans 339 à 631), la faiblesse des numéros de music-hall (comique, chansons, claquettes,...) déplace le spectacle du côté des spectateurs présents. Au contraire, dans une des séquences du bordel romain (plans 779 à 827) , les prostituées font un tel spectacle, que le jeune Fellini est paralysé et ne se décide pas "à monter". Enfin, au cinéma de Rimini, (plans 57 à 91), les spectateurs adoptent deux attitudes : hypnotisés par le péplum et dissipés pendant les actualités fascistes.

Un climat presque sordide est commun à toutes les séquences de spectacles dans l'œuvre de Fellini. Rien ne semble à sa place : les spectateurs deviennent comiques alors que les comédiens perturbés par les bruits de la salle sont pétrifiés et interrompent leurs numéros, comme ce Fred Astaire du pauvre à qui l'on jette un chat mort dans *Roma*. **"Ce qui est authentiquement «génial» chez Fellini, c'est qu'il a mêlé le réel et le surréel, le subjectif et l'objectif, de la revue italienne jusqu'à les rendre indissociables..."** (C. Viviani, 1981 : 45). Tout spectacle est chez lui l'occasion de rendre le réel spectaculaire. La conscience projetée rebondit sur les murs de la salle de théâtre ou de cirque et traverse les corps des spectateurs comme des artistes[52]. Pour

---

[52]Alors qu'un autre traitement, par exemple *Opening Night* (J. Cassavetes, 1978), pose le spectateur de cinéma comme s'il était spectateur de théâtre.

Fellini, le cirque ou la parade sont le bonheur et procurent le sentiment d'être protégé de dangers extérieurs par les bâches du chapiteau. **"Le mal vient toujours du dehors (...) Le mal, comme le bien, n'est plus tout dehors ni tout dedans. Il naît d'une certaine manière d'intégrer dehors et dedans, de les faire coexister, bref de vivre"** (B. Amengual, 1981 : 87). Le spectaculaire souligne la conscience d'exister, comme le montrent les spectateurs indisciplinés des variétés Barafonda de *Roma*, protégés du quotidien dans le théâtre, puis des bombardements dans la cave. Ce sont les agressions du dehors (vie et guerre) qui imposent un comportement à l'intérieur (critique des numéros de music-hall et besoin de réconfort mutuel chez le jeune Fellini et chez l'allemande). Enfin, le dehors et le dedans, lorsqu'ils s'affirment trop fortement dans leur singularité, amènent à la destruction. La disparition des fresques est due à la violence du vent dans les souterrains du métro. La trajectoire pénétrante dans le *dedans* est celle que tente d'emprunter la conscience projetée du spectateur. Autant le théâtre et la cave lui sont hospitaliers, autant le métro l'expulse violemment[53].

---

[53]Il a été reproché à Fellini de ne pas tourner en extérieur et en décor réel; ce à quoi il rétorque : **"Ecoutez, je suis un citoyen qui vit à Cinecittà, alors je ne peux vous raconter que quelque chose qui ait trait à cette ville (cinématographique). Je suis curieux de ce qui se passe en dehors et trouve tout très confus. J'en happe ce que je peux utiliser et l'emporte derrière les murs de Cinecittà pour en faire un film. Mais je ne peux absolument rien vous dire de cette vie là dehors."** (cité par F. Tornatobene, 1990 : 112).

La conscience projetée intègre, comme il a été démontré, les endroits publics accessibles collectivement (théâtres, cirques et autres places spectaculaires), mais elle se heurte aux espaces privés de la conscience d'un personnage. Ainsi, les regards perdus de Juliette ou de Guido signalent une activité psychique sans qu'il soit toujours permis de la partager.

Lorsque, d'aventure, la conscience projetée pénètre d'autorité dans un espace privé, la révélation de sa présence conduit à l'expulsion. Ainsi, lorsqu'Antonio, enivré par son fantasme de géante, se laisse emporter par ses désirs, il réagit en cachant de sa main la champ de vision (**339**) de la caméra et invite les spectateurs à quitter la salle de cinéma.

Chez Fellini, la figure actorielle mentalisée ne peut donc pas porter un regard sur l'ensemble du monde diégétique, qu'elle entoure plus qu'elle ne le perçoit. Juliette, Guido, Casanova,... et donc Fellini, qui peut être considéré comme la synthèse de tous ces personnages, impriment leurs présences diffuses. Entraînés par les mouvements du monde **"qui court à sa fin (alors que) la ritournelle éternise un commencement de monde et le soustrait au temps qui passe "** (G. Deleuze, 1985 : 124), les personnages felliniens sont immobiles **"à grand pas"** (*ibid.* : 81).

Deux des caractéristiques principales de la figure actorielle mentalisée sont donc l'immobilité et, paradoxalement, une forme d'omniscience. Si elle ne bouge pas, **"la caméra fait bouger le chemin sur lequel (elle) se déplace"** (*ibid.*), et le regard, épicentre

de toute subjectivité va conditionner l'ensemble des comportements. Ainsi, de nombreux exemples d'images mentales sont précédés d'un gros plan sur les yeux, procédé conventionnel, sorte de regard "dans le vide" qui convoque sa propre conscience, ne semble destiné à aucun hors-champ (ou hors-vue) possible, et se dirige vers l'intérieur. Son degré d'abstraction appelle un accompagnement, un mouvement d'interpellation soutenu par le geste ou l'expression mais aussi par la valeur iconique du son et la valeur émotionnelle de la musique.

En témoignent les premières manifestations psychiques de Juliette, qui sont représentées par des plans serrés dans lesquels elle adopte une attitude absente soulignée par l'intervention d'une voix-off ou d'une boucle de vent.

Sujet en immobilité et sujet spectateur du contenu de sa conscience, la figure actorielle mentalisée ne s'en confronte pas moins à d'autres figures actorielles car **"tel personnage prend son sens à partir des relations différentielles qu'il entretient avec les autres protagonistes"** (A. Gardies, 1993b : 56)

Sur ce point, il est possible de dégager trois axes de réflexions déterminants :

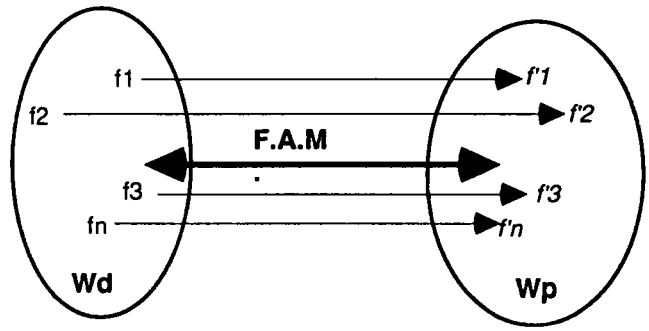
Le premier est celui de la solitude, réelle ou virtuelle (même au milieu d'une foule), de la figure actorielle mentalisée. Cet isolement peut être provoqué : l'emprisonnement de Casanova. Il peut être souhaité : à chaque fois que Guido est confronté à une communauté

(sauna, rendez-vous avec le cardinal, conférence de presse), il se retourne sur lui-même et déclenche ses pensées.

Le second axe est celui de la mobilité de la figure actorielle mentalisée, qui relève de la faculté à voyager d'un monde à un autre. Elle va d'un **"espace-temps spécifique à un autre espace-temps pareillement autonome"** (G. Deleuze, *ibid.* :82), mais cette faculté est illusoire et le déplacement virtuel. La compétence première en revient au méga-narrateur qui accompagne la F.A.M. dans le voyage vers son espace psychique fermé aux autres personnages[54]. Nous appelons monde dominant (Wd) celui qui se rapproche le plus de notre monde de référence, celui également dont l'organisation interne propose aux figures (f1...fn) un type d'agissement *socialement vraisemblable*. Nous appellerons monde psychique (Wp) le monde mental autonome dont les règles sont fixées par le régime narratif, et qui est imputable à la seule figure actorielle mentalisée, laquelle, avec l'aide précieuse du méga-narrateur, distribue, évalue et hiérarchise les rôles des autres personnages intégrés dans sa mentalité L'appellation *f'1, f'2..f'n* signifie une projection issue de la figure centrale F.A.M. L'accessibilité d'un monde à un autre peut être représentée par l'illustration ci-dessous :

---

[54]Il est intéressant de noter que très souvent Fellini fait croire au caractère visible (du rêve, du fantasme ou du souvenir) par l'ensemble des spectateurs et des acteurs du rêve.



Ce schéma illustre que les figures (f1...fn) appartenant au monde dominant ne sont que des projections dans un monde psychique. Leurs trajectoires subissent une déperdition au niveau de leur autonomie et de leur champ d'action, alors que la figure actorielle mentalisée ne subit aucune transformation. Elle semble réfractaire aux différences des deux mondes considérés. Elle se situe à la frange des deux mondes; condition sine qua non au maintien de la cohérence. D'autre part, en raison de sa position de proximité diffuse avec les événements développés, la figure actorielle mentalisée ne peut porter un regard panoptique sur la totalité du monde diégétique. La figure actorielle mentalisée est une sorte de membrane-monde, origine d'un enveloppement et d'un développement des actualisations de niveaux de conscience.

Ces propositions se vérifient avec le souvenir de théâtre de Juliette, qui actualise différents personnages (sa mère et son grand-père) dont les comportements sont intimement associés à son affect : la vision poétique de la fuite en avion du grand-père et de l'écuyère ou encore l'apparence rigide de la mère renseigne sur les sentiments qui dominent Juliette. Elle-même apparaît en adulte (**423**) à l'intérieur de son propre souvenir et croise l'enfant qu'elle croit avoir été.

Par contre, la séquence finale de *Huit et Demi* procède de façon inverse : la récupération du film par Fellini fait sortir les personnages des différents niveaux de conscience qu'ils habitaient (la descente solennelle des escaliers) ou encore restitue à Guido son statut de personnage *comme les autres*. La confusion des mondes procure aux figures actorielles une nature d'ombre et de *revenants* . Dans cette situation précise, **"c'est l'artiste obstiné qui regarde son rêve, sa vie, son œuvre, c'est Fellini se contemplant lui-même, sombrement dans un miroir."** (M. Mesnil, 1981 : 79).

Le dernier axe de réflexion propose de concevoir l'acteur-personnage comme véhicule de l'énonciation, au sens où il concentre en lui l'ensemble des manifestations psychiques et se transforme en relais indispensable à l'évolution du récit. En outre, l'acteur-énonciateur peut être vu comme une apparition métaphorique de l'auteur. Ainsi, M. Mastroianni serait un double de Fellini.

L'énonciateur peut également se manifester au cœur de l'énoncé, où son apparition devient effective.

C'est le cas de W. Allen, dans certaines séquences de *Crimes et Délits*[55] (1990), de *Stardust Memories* (1980), très proches de *Huit et*

---

[55]Une séquence y fait référence à plus d'un titre à une séquence précise des *Fraises Sauvages* (I. Bergman, 1959). Celle du retour du personnage principal dans la maison de son enfance où il se voit plus jeune en compagnie de ses parents autour d'un repas. Une remarque identique peut être formulée à propos de similitudes évidentes entre les premières séquences de *Huit et Demi* et de *Stardust Memories* (1980).

Demi, ou encore de Y. Chahine, auteur d'*Alexandrie encore et toujours* (1990).

De ce point de vue, on pourrait avancer que dans certains films, Fellini impose une présence plus intense que les apparitions hitchcockiennes.

Ainsi, dans *Les Clowns* (1970), *Roma*, *Prova d'Orchestra* (intervention de la voix), *Intervista*, il se représente en situation, c'est-à-dire en *mise en scène* de cinéaste.

Les deux types de manifestation (métaphorique ou indirecte et effective) sont des procédés qui apparaissent chez d'autres auteurs. Toutefois, il est un exemple qui souligne la spécificité fellinienne : l'apparition poétique de la fin de *E la Nave va*, qui place la présence de Fellini dans la perspective d'une double inscription. En effet, la majorité du film semble régie par une énonciation première (la présence d'un méga-narrateur implicite) imputable à un réalisateur invisible dont la compétence est de développer des stratégies modalisantes. La fin du film le révèle (illusoirement) à la lisière de l'énoncé, par l'intermédiaire d'un travelling arrière qui s'éloigne du décor pour donner à voir l'appareillage filmographique. Sa représentation furtive derrière une caméra (qui ne filme pas!) souligne sa proximité constante avec l'énoncé, mais également son appropriation de l'énoncé par une prise en considération rétroactive de marques déictiques. Dans ce film, Fellini glisse donc de l'invisible au visible, de l'implicite à l'explicite, de l'énonciation première à l'énonciation énoncée. Et le climat mental omniprésent dans son œuvre

cinématographique[56] constitue une originalité incontestable où se mêlent indices de modalisation et marques déictiques.

2.4.2 - COMPOSANTES ET NIVEAUX

Les réflexions précédentes ont tenté de mettre en évidence la pluridimensionnalité de la figure actorielle mentalisée. Celles qui vont suivre s'attacheront à préciser la spécificité de ses composantes.
La figure actantielle se caractérise par la place qui lui est assignée au sein du dispositif narratif, à la fois source d'effets et réseau de relations entre différentes instances. En suivant le célèbre schéma inspiré d'A. J. Greimas[57], on pourrait dire que, dans le cas d'une figure actorielle mentalisée, l'imprécision de l'objet à atteindre reste tenace, et qu'il y a absence radicale d'objet collectif[58]. En effet, le sujet adopte une attitude réflexive, s'engage dans un retour sur soi qui se trouve être la conséquence d'une activité psychique et découvre, à la limite, un aspect insolite de son être.

---

[56]**"depuis *81/2* (...), l'univers de Fellini, désormais, est intégralement établi dans l'onirisme, la mémoire et l'imaginaire"** (B. Amengual, 1981 : 82).

[57]A. Gardies, J. Bessalel (1993 : 16) procèdent à la reprise du schéma de A. J. Greimas.

[58]En effet, l'objet est "à tout le monde" , si l'on peut dire. Les possibilités modalisatrices de l'ensemble des actants (opposants, adjuvants, destinateur-taire) convergent vers la quête de cet objet-autre actant. C'est la raison pour laquelle nous parlons d'objet collectif.

Juliette et Guido n'ont pas d'objectif à atteindre, si ce n'est une connaissance *plus profonde* de leur propre être, et les événements répétés de leur conscience représentent surtout *la façon dont les autres les voient.*

Aussi l'absence d'objet est palliée par l'irruption d'un double-sujet : celui qui entre dans l'histoire racontée par le film, et enfin celui qui s'aperçoit que l'objet de sa quête est lui-même. Ici est retrouvée la structure qui associe le *voir* et le *se voir.*

Juliette est la propre énonciatrice de ses visions (par des interventions orales, par exemple), et en même temps, elle est donnée comme l'énonciatrice cinématographique, c'est-à-dire, celle qui en aurait effectué la réalisation audiovisuelle. De cette approche découle pour Juliette une situation de spectatrice.

Le sujet seul - individuel -, par sa compétence cognitive et affective, suscite la représentation audiovisuelle; il impose une actualisation d'un niveau de conscience en tant que processus de légitimation.

Le contenu du rêve est signalé à la faveur d'une transvisualisation réalisée par Fellini, mais mise au compte de Juliette, qui, par un procédé d'énonciation enchâssée, raconte son rêve. Ainsi, toutes les séquences mentales de *Juliette des Esprits* sont attribuées *in fine* au narrateur délégué.

L'image mentale se caractérise par le fait d'intégrer, dans l'élaboration du rapport à l'Autre, un point de vue. En effet, la figure actorielle rompt la durée diégétique pour dévoiler un espace mental dont

elle pourrait dire : "ça me regarde!". Miroir de l'*eidos* qui réfléchit la pensée[59]!

L'image mentale se manifeste toujours comme un événement enchâssé dans un récit cinématographique, comme une fracture soudaine qui se distingue du reste de la diégèse par une spatialité propre, une temporalité propre et une actantialité propre. L'image mentale complexifie ainsi le plan diégétique et nourrit une ambiguïté par rapport au plan actantiel qui oscille entre l'énonciation première et l'énonciation déléguée.

Dans le cas de Fellini, la figure actorielle mentalisée est face à un doute, à une suspension d'être, jusqu'au point - limite (d'espace et de temps) qui lui permet de refaire le chemin en arrière : d'une indétermination de l'échéance jusqu'à la découverte de son moi, qui se transforme en monde - événement spectaculaire. Les séquences finales des films de Fellini interviennent comme des actes de résolution par rapport à la crise qui s'étend tout au long des films : la ronde de *Huit et demi* donne un sens à l'existence de Guido; l'ultime plan de *Juliette des Esprits* symbolise, dans un plan d'ensemble (**829**) où Juliette sort de chez elle et où le choix d'échelle contraste avec les nombreux gros plans étouffants du film, la quiétude d'un avenir espéré; le naufrage purificateur de *E la Nave va* rétablit un ordre incertain en sauvant le journaliste messager et le rhinocéros solitaire; dans *Prova d'Orchestra*, l'ensemble musical

---

[59]Nous nous référons à la célèbre formule de J. Cocteau : "Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage."

portant encore les stigmates de la révolte (instruments abîmés, vêtements déchirés) parvient à s'unir finalement sous l'autorité du directeur musical. La plupart de ces scènes cristallisent une expérience passée et proposent les germes d'un futur proche. Ainsi, C. Metz peut déclarer, dans son étude sur *Huit et demi* : **"entrant dans le cercle, Guido est rentré dans le rang : cet auteur qui rêvait de faire *8 1/2*, c'est maintenant un des personnages de *8 1/2* (...) Oui, le film de Fellini commence (...) De toute la confusion dont le film nous a rendus témoins va naître, il est vrai, un film admirablement construit et aussi peu confus que possible..."** (1968 : 227-228). Cette réflexion judicieuse peut s'adapter à Juliette débarrassée de ses visions, pour laquelle une nouvelle existence structurée peut commencer ou à l'acteur Balduin Baas, le dictatorial chef d'orchestre, qui rétablit un ordre menacé par un chaos folklorique et permet à la répétition de réellement débuter. **"Pour Fellini, (...) le galop accompagne le monde qui court à sa fin, le tremblement de terre, la formidable entropie, le corbillard, mais la ritournelle éternise un commencement de monde et le soustrait au temps qui passe"** (G. Deleuze, 1985 : 123-124).

Le monde-événement, c'est la fin qui se convertit en un autre début, c'est également la réunion du monde psychique (Wp) et du monde dominant (Wd). Tous deux sont, à la fois identiques et distincts. En effet, s'ils sont représentables au cinéma, le monde psychique n'est visible que par la figure actorielle mentalisée, l'auteur et le spectateur. L'actant se scinde en deux : l'actant social, issu du monde dominant, est intégré à une

communauté (Ad) qu'il partage avec d'autres actants, et l'actant singulier, issu du monde psychique, aux prises avec ses visions (Ap) est isolé. Ainsi, A = (Ad) + (Ap), et nous avons là deux composantes inséparables mais qui se manifestent de façon indépendante.

Le statut de l'actant dépend alors du monde de prédilection auquel il est plus intimement associé. Trois cas de figure peuvent se rencontrer.

-Wd > Wp -> L'actant est une instance dynamique qui est appelée à progresser. Il s'agit d'une instance qui participe à la forme narrative la plus courante et qui rencontre un minimum d'oppositions. L'intégration au monde dominant est ici fortement marquée. Son objet est le maintien de son équilibre. Figure pragmatique, l'actant peut-être ponctuellement sujet à un surmenage, à un état éthylique ou à un sentiment amoureux qui peut provoquer des hallucinations temporaires.

La très célèbre séquence d'ivresse de *La Mort aux Trousses* entre dans cette catégorie. Au volant de sa voiture, le personnage a des visions qui prennent la forme de dédoublements instables. Malgré tout, ces plans sont davantage d'ordre subjectif que mental.

Plus proche d'une préoccupation propre à cette étude se situe la séquence de rêve conçue par S. Dali pour *La Maison du Docteur Edwards* (A. Hitchcock, 1945). Par la visualisation de cet unique rêve, le personnage restaure son équilibre. Ce cas de figure est dominant dans l'histoire du cinéma et relève d'un procédé conventionnel.

-Wd = Wp -> L'actant est une instance dynamique qui est victime de manifestations psychiques incontrôlées. Il est présent activement

dans les deux mondes. Les forces contraires en présence s'annulent. La figure actorielle mentalisée rencontre autant d'opposants et d'adjuvants dans chacun des mondes considérés. Son objet est impossible à atteindre : la cohérence de son propre être est ainsi contrariée. Sans doute, s'agit-il d'une forme de schizophrénie qui présente une séparation parfaitement symétrique. Nous retrouvons cet aspect dans la plupart des films présentant des psychopathes ou des tueurs en série. Cette catégorie met en scène des personnages comme Norman Bates dans *Psychose* (A. Hitchcock, 1963) ou M. dans *M le Maudit* (F. Lang, 1932). Un autre film présentant une figure actorielle semblable, mais ne pouvant entrer dans cette catégorie est *Docteur Jekill et Mr. Hyde* (V. Fleming, 1946[60]). En effet, à aucun moment, ne sont présentées des images mentales. De plus, les deux aspects du personnage évoluent dans le même monde réaliste et sont visibles pour l'ensemble des autres figures actorielles de la diégèse.

-Wp > Wd -> L'actant évolue le plus souvent dans une situation psychique. Il se situe parfois à la frontière d'un univers physique sans pouvoir y pénétrer . L'accès au monde physique est involontaire et provisoire. Le monde dominant paraît inaccessible, tant les forces d'opposition sont importantes. La majorité des images appartenant à ce récit sont d'ordre mental. Nous négligeons les cas cliniques qui n'entrent pas dans le cadre de notre étude. Dans tous les cas, la figure

---

[60]Ce mythe de R. L. Stevenson a inspiré de nombreuses versions cinématographiques.

actorielle mentalisée pénètre, le temps de la diégèse, dans un passé ou un monde onirique ou fantasmagorique. Il est préférable que la F.A.M. nous soit signalée en incipit pour identifier le déploiement d'images comme mentales.

Le Magicien d'Oz (V. Fleming, 1939) entre dans ce champ[61]. Toutefois, par opposition, si le geste d'entrée dans un univers mental manque, il peut être pallié par la manifestation d'un geste de sortie comme c'est le cas dans *La Femme au Portrait* (F. Lang, 1944). A l'endormissement du personnage du film de V. Fleming (*geste d'entrée* dans le rêve) répond le réveil du professeur du film de F. Lang (*geste de sortie* d'un rêve révélé postérieurement).

Chez Fellini, la séparation imaginaire / réel est moins nettement désignée. La plupart de ses personnages sont incapables d'évoluer dans le monde dominant, ce qui les incite à se réfugier dans un monde de rêves et de fantasmes.

Ainsi, Snaporaz, le personnage de *La Cité des femmes* (1980) progresse dans **"une suite ininterrompue de rêves"** (A. Tassone, 1982 : 104). La fin du film le représente se réveillant dans un compartiment de train parmi les personnages qui ont peuplé ses

---

[61]Le personnage incarné par J. Garland passe du noir et blanc au technicolor. **"Dorothy s'évanouit, son visage apparaît en très gros plan (...) l'image floue se dérobe et se décuple (...)Puis, c'est l'arrivée de plein-pied dans l'univers onirique (...) : *«We must be over the rainbow.»* dit Dorothy en découvrant le jardin scintillant."** (J. Fieschi, 1984 : 15).

fantasmes[62]. La réalité, c'est ce que fuient également Guido et Juliette. La confusion ne se fait plus seulement entre réel et mentalité, mais entre niveaux de mentalité. Les syncrétismes à l'œuvre chez Fellini mettent en évidence une indiscernabité interne. Alors, les souvenirs de Juliette glissent irrémédiablement vers le fantasme (la fuite en avion du grand-père avec l'écuyère, la pièce de théâtre). Et, tant dans *Huit et Demi* que dans *Juliette des Esprits*, les frontières entre rêves, souvenirs et fantasmes semblent floues. Par exemple, le souvenir de la Saraghina résulte de "la très mauvaise mémoire" de Fellini. Sa restitution donne la sensation d'une *remémoration* empreinte d'une grande affectivité. Il en va de même, pour le souvenir de théâtre de Juliette, dont la composition relève autant du souvenir que de l'invention (mensonge?).

Les différentes configurations proposées ci-dessus sont signifiantes de la complexité du statut que peut adopter l'actant, dans la mesure où un statut n'est pas définitif mais peut changer selon les conditions de la diégèse. Ainsi, un actant peut traverser différents niveaux de conscience, car, un rêve, un souvenir ou un fantasme n'est l'affaire que d'un moment. Dans le cinéma classique, chaque niveau de conscience est clairement balisé et l'actant est explicitement déictisé. Au contraire, dans le cinéma de la modernité est entretenue une forme d'indifférenciation qui rend plus

---

[62]Cette scène a inspiré largement la première séquence de *Stardust Memories* (W. Allen, 1980). Elle est également la reprise de la première fin tournée par Fellini pour *Huit et Demi*.

ambigu le statut de l'actant. Aucune marque déictique ne se manifeste, ce qui procure à l'actant la faculté de voyager de façon indiscernable parmi les niveaux de conscience. Ainsi s'explique le climat mental constant qui règne dans les films de Fellini.

Si elle relève de la catégorie générale et abstraite de l'actant, la figure actorielle mentalisée est aussi un rôle, c'est-à-dire, d'un point de vue professionnel, d'"**une sorte de réalité concrète qui aurait une existence autonome et extérieure au comédien**" (A. Gardies, 1993b : 61), et d'un point de vue sémiotique, de modalités de substitution imposées par le parcours narratif, "**telles que celles du vouloir-faire, du savoir-faire ou du pouvoir-faire**" (A. J. Greimas, J. Courtés, 1993 : 6). Un même personnage peut adopter plusieurs rôles à l'intérieur d'un récit[63] . C'est le cas de la figure actorielle mentalisée lorsqu'elle est habitée par différentes contraintes de comportements selon le rôle qu'elle tient à un instant donné.

Ainsi, Guido remplit à la fois les rôles de cinéaste, de fils, d'amant, de mari, d'enfant, de dictateur et enfin de personnage, dans la scène finale; Juliette, selon les situations, adopte un rôle de patronne, d'amoureuse, de fille, d'enfant et enfin de femme retrouvée[64].

---

[63]A. J. Greimas voit dans le rôle : "**... un attribut de l'acteur... une entité figurative animée, mais anonyme et sociale; l'acteur, en retour est un individu intégrant et assurant plusieurs rôles.**"(1970 : 256). Il s'agit d'une approche réflexive.

[64]Pour ce rôle, G. Masina, «une amie pour toujours» (F. Fellini) ne porte ni les vêtements de la mère, ni ceux de la putain : "**La putain est la véritable mère de**

(la note continue sur la page suivante)

Par souci de simplification, il semble opportun d'éviter la laborieuse énumération des rôles susceptibles d'évoquer une situation mentale : du sentiment amoureux à la folie, en passant par la perte momentanée de conscience. Fellini semble plutôt démontrer que tout rôle porte en lui un événement psychique en devenir[65]. C'est un attribut qui est commun à l'ensemble des rôles vivants dans l'univers fellinien, aussi bref, soit-il.

Ainsi, dans *Roma*, la Princesse Domitilia, toute heureuse de recevoir des évêques et cardinaux momifiés comme le temps suspendu à l'intérieur de son palais, souffre de la modernisation du dehors (*«je ne veux plus voir une ville qui n'est plus ma ville.»*). Elle se réfugie momentanément dans ses pensées.

Le rôle est donc soumis à la situation, ce qui est l'inverse dans le cas des genres forts[66] qui supposent un espace-temps identifiable, et surtout un paradigme fixe des rôles : d'un côté, les indiens s'opposent aux

---

tout homme italien. Dans tous les pays méditerranéens, la mère est un mythe (...) (la putain) m'a transmis un sens plus profond et plus concret de la vie." (Fellini cité par F. Tornabene, 1990 : 116). Ce pan de personnalité qui manque à Juliette se cristallise sur sa voisine-initiatrice, Suzie.

[65]De la même manière, l'image mentale ne dépend pas d'un genre de film précis. Il est donc vain d'associer le rôle au genre.

[66]Nous appelons "genres forts", des films présentant des codes rigides du filmique et du profilmique. Nous pensons aux films noirs, aux westerns, aux films de science-fiction...De nos jours, les films sont des genres hybrides mêlant, par exemple, à la fois des codes de la science-fiction et du film noir comme *Blade runner* (R. Scott, 1982).

cow-boys et de l'autre, les policiers s'opposent aux gangsters. Deux films comme *La Captive aux Yeux clairs* (1953) et *Scarface* (1932) du même H. Hawks sont inscrits dans une époque où les genres étaient bien délimités. Leur structure est rigide, seule la nature des rôles se modifie, ce qui semble moins évident dans le cas d'un contenu mental, puisqu'il paraît difficile d'anticiper sur une situation. Le rôle d'une figure actorielle mentalisée s'affirme dans une instabilité chronique. Si concrètement historique soit-il, un rôle peut pencher à tout moment vers une situation mentale. Par exemple, dans un film sur l'ascension de Napoléon, rien ne s'oppose à ce que le cinéaste complexifie ce rôle emblématique par des manifestations mentales (projection de pouvoir,...).

Du genre le plus conventionnel - c'est-à-dire, soumis à une narration- au plus abstrait - ce qui concerne, par exemple le film expérimental[67] -, on peut inclure dans les rôles, voire instants de rôles, une forme de mentalisation.

En témoignent *La Ruée vers l'Or*, où le rôle du chercheur d'or est aux prises avec des visions dues à la faim, et *La Chute de la Maison Usher* (J. Epstein, 1928) traitant de façon fantastico-poétique l'amour éternel.

Le rôle attaché à une figure actorielle mentalisée est complexe et multiple. Il est, comme il en a été question précédemment, soumis à une situation précise.

---

[67]Selon la belle formulation du titre de l'ouvrage de D. Noguez, "le cinéma autrement" (1987).

Le rôle de Juliette, en traversant les différents niveaux de conscience, acquiert des modalités de substitution spécifiques à la scène considérée. Ainsi, du /vouloir-voir/ qui ouvre toute récit mental, Juliette glisse vers un /vouloir-savoir/. Ici, est encore considéré le couple voir / se voir : Juliette *voit* dans la diégèse et *se voit* dans ses errances psychiques. Par rapport aux autres figures actorielles, le champ de modalisations de la figure actorielle mentalisée semble plus large.

Actant, rôle, la figure actorielle mentalisée est aussi personnage :

"...le propre du personnage est d'appartenir au monde diégétique...et de s'y définir,...par les rapports qu'il entretient avec tous les éléments qui peuplent ce monde"(A. Gardies, 1993b : 63). Entraîné dans le "mouvement de monde", l'actant subit les influences et les forces du récit. Le personnage y a, lui, une influence variable. Le rôle y est lié à des contraintes kinestésiques et proxémiques,...

Charlot est une figure itinérante, un personnage prenant des rôles liés aux influences du récit : coiffeur, dictateur, clochard, boxeur, policeman, travesti,... Dans l'univers qu'il a créé, son personnage traverse les différentes phases des actants du schéma actantiel.

"On s'est aperçu... que la relation entre acteur et actant, loin d'être un simple rapport d'inclusion d'une occurrence dans une classe, était double : si un actant (A1) pouvait être manifesté dans le discours par plusieurs acteurs (a1, a2, a3), l'inverse est également possible, un seul acteur (a1) pouvait

être le syncrétisme de plusieurs actants (A1, A2, A3)" (A. J. Greimas, 1973 : 161).

Fellini installe ses personnages dans un univers résolument baigné par un climat de mentalité en constant mouvement, et qui incite progressivement les personnages à explorer leur propre conscience.

C'est un principe qui se vérifie depuis *Huit et Demi* : Guido et Juliette, par exemple, rebondissent sur les parois du récit et glissent sur les événements, comme sur les toboggans de *La Cité des Femmes*, ou subissent les vibrations qui relient au moins deux mondes. Leur itinéraire peut être perçu comme la fatalité d'une chute (*Huit et Demi*, *La Cité des Femmes*,...) ou encore comme un naufrage (*E La Nave va*, *Prova d'Orchestra*,...).

Une comparaison littéraire amènerait à associer les personnages felliniens au jeune Karl Rossmann de *L'Amérique (l'oublié)* de F. Kafka ou encore au Meursault de *L'Etranger* d'A. Camus. Ces derniers partent d'une situation claire qui tend irrévocablement à se complexifier et à s'obscurcir à un tel point que tout retour en arrière devient impossible.

Chez Fellini, les personnages quittent la réalité pour le psychisme où leur implication est si intense que la réalité s'éloigne et devient inaccessible, supplantée par un itinéraire labyrinthique : **"encore un fois, un voyage imaginé, rêvé, un voyage dans la mémoire, dans le refoulé, dans le labyrinthe qui a une infinité de sorties mais une seule entrée"** (F. Fellini, 1984, 159).

Reste à considérer, finalement, la question du comédien - interprète, qui se présente comme l'incarnation du personnage. Par la voix et le corps, il en est l'écorce visible. Il porte le désir des spectateurs. En ce sens, l'acteur est le vecteur d'une forte activité d'intertextualité : familiarité avec un type de films, fidélité à un cinéaste ou encore affichage d'un type de jeu et d'interprétation. Il est une image filmique qui s'enrichit au fil des films que compte sa carrière. Autant des acteurs comme C. Lee, B. Karloff ont leur interprétation clairement dessinée dès leur apparition, autant leur vie est à cent lieues de ceux qu'ils sont censés représenter. Aussi le comédien-interprète est caché par son image. **"Au cinéma, l'acteur doit coller tellement à son rôle qu'il est choisi en fonction de son type..."** (E. Morin, 1972 : 113).

Prenons une situation fréquente au cinéma, celle de l'homme épuisé prêt à se mettre au lit. A moins de le retrouver dans le plan suivant, par le jeu elliptique d'un raccord, attablé à son petit déjeuner, la suite logique attendue serait celle qui le situe dans un espace onirique[68]. L'expression du personnage ajoutée à la situation ne souffre alors aucune équivoque : fatigue + soir + chambre[69] constituent un trinôme éloquent pour entrer dans un rêve.

---

[68]Sans être de l'image mentale, le (faux) plan-séquence de *Sleep* (1963) d'A. Warhol, porte en lui un niveau élevé de mentalité.

[69]N'est-ce pas l'univers proustien, et en particulier la peur du coucher du début de *Du côté de chez Swann*?

Cette situation peut être illustrée par certains plans du film de F. Truffaut, *La Sirène du Mississipi* (1969). Les premiers moments conjugaux de Louis et de "Lucie" montrent des scènes de coucher très prudes. Vers la fin du film, Louis, perturbé par un sommeil agité, propose certaines visualisations de ses errances oniriques. Ces dernières sont traitées de façon conventionnelle par des procédés de surimpression sur son visage[70].

Pour Fellini, les comédiens doivent être maîtrisés au même titre que le décor, la musique ou l'appareillage technique. De plus, ils sont souvent choisis en fonction de leur apparence physique[71]. Enfin, leur champ d'action est limité par le fait que Fellini les transforme au stade de la post-synchronisation, et les dépossède de leur voix originelle. Pourtant, quelques comédiens itinérants dans l'œuvre du cinéaste se trouvent épargnés quelque peu par cette façon de faire : M. Mastroianni, G. Masina ou encore S. Milo. Ceux-ci, proches de l'existence du maestro, respectivement au titre de l'ami cher, la femme et la maîtresse, sont digérés par le *Fellini-Mondo*. Par exemple, le fait que Mastroianni dans *Huit et Demi* porte les attributs extérieurs de Fellini (chapeau, lunettes) et

---

[70]Nous aurons l'occasion de traiter des différents facteurs de transformations segmentales comme la suspension et la surimpression. Cette dernière permet de représenter **"le visage de l'observateur ou du rêveur (...) en surimpression tout au long ou seulement au début, ou seulement à la fin, du segment subjectif."** (J. Fontanille, 1989 : 145).

[71]Comme le remarque G. Deleuze (1985 : 121) : **"Fellini est l'auteur qui a su faire les plus prodigieuses galeries de monstres."**

qu'il soit l'amant de S. Milo (Carla) précise sans doute les directions de son jeu. Sans tomber dans le piège de l'autobiographie, on peut avancer que les comédiens de Fellini apparaissent sans exagération comme des faire-valoir des pulsions créatrices du moment.

2.4.3 - VOIX NARRATRICES

Accéder au niveau de la narration à proprement parler permet de resituer le plan dans son environnement naturel qu'est le syntagme.

En posant les jalons d'une réflexion autour du contenu mental, les pages précédentes se sont efforcées de préciser les coordonnées (F. Casetti, 1990 : 42) de la représentation cinématographique d'un niveau de conscience. Celles-ci déterminent l'instance à partir de laquelle se développe le récit. Il est composé de trois systèmes : actantiel (je/tu/il)[72], spatial (ici/là/ailleurs) et temporel (maintenant-avant/après-alors). La présente étude, qui se place dans une perspective énonciative, tente d'en délimiter le cadre.

---

[72]Pour F. Casetti, les actants sont perçus comme l'énonciateur filmique (je), l'énonciataire (tu) et l'énoncé (il). L'auteur remarque que **"le regard qui modèle la scène met en évidence ce qui est montré, celui qui montre et celui à qui l'on montre"** (*ibid.* : 84). Il qualifie ces opérateurs de "sujets logiques" (*ibid.*) qu'il associe aux actants selon une perspective greimassienne.

En effet, la démarche a pris comme origine la présence d'une instance dirigeante plurielle[73], et les stratégies multiples d'organisation des matières de l'expression qui participent à la promotion d'une subjectivité offerte à *autrui*.

Le souci de révéler, à la surface, les traces énonciatives préalablement enfouies dans le texte filmique, ainsi que de considérer un destinataire-supposé-savoir, s'inscrit dans l'élaboration d'un degré (ou d'un type) de subjectivité, par des marques d'énonciation qui ne relèvent pas du seul énonciateur et doivent, en partie, leur actualisation au travail du spectateur averti.[74]

A un endroit, proche des limites de l'image, à une certaine distance des événements, se trouve une instance qui distribue les opérateurs de modalisation du récit : savoir, pouvoir, faire,..."**Ce «quelqu'un»**[75]

---

[73]Dans un sens proposé par H. Meschonnic (1988 : 59) :"**Le pluriel est de rigueur. Mais est-ce même un pluriel? C'est une hétérogénéité où, malgré les éléments en partage, les différences comptent plus que ce qui rassemble."** Ainsi, l'instance organisatrice revêt diverses formes, selon le régime narratif en vigueur. Selon A. Gaudreaut (1989), elle délègue à différents degrés.

[74]Nous nous opposons donc à une démarche qui voudrait promouvoir la "transparence du récit".

[75]Ce «Quelqu'un» est diversement nommé selon les auteurs : *Grand imagier* (A. Laffay, 1964, C. Metz, 1968), *auteur implicite* (M. C. Ropars, 1977), *narrateur implicite* (F. Jost, 1987), *narrator* ou *méga-narrateur* (A. Gaudreault, 1989),...Dans le présent travail, nous emploierons le dernier terme en date.

(qui) nous donne la possibilité de *savoir* ce que personne ne *voit*" (F. Jost, 1988 : 109) exploite la polyphonie des matières de l'expression du cinéma, dans le but de donner à voir des indices de sa subjectivité[76]. Il est donc celui qui "s'exprime" en même temps qu'il s'auto-désigne.

Dans un film articulant des syntagmes mentaux et non mentaux, la narration tend à se concentrer, apparemment, **"dans la tête du personnage"** (F. Jost, 1987 : 108). Autour de ce foyer explicite, se déploient des configurations audiovisuelles aptes à représenter, par les moyens du cinéma, un événement psychique. L'univers intérieur du personnage, tout à coup, s'actualise, s'offre à la représentation, parce qu'une image mentale, posée sur un support physique, "se voit et s'entend". Brusquement parvient à la surface du texte un **"indicateur de subjectivité"** (E. Benveniste, 1966 : 264) où apparaît un **"«je» (qui)**

---

[76]Même dans le cas extrême de la caméra subjective, l'instance invisible organisatrice donne l'illusion que le personnage et le spectateur vivent en direct les événements. La question du Savoir détermine évidemment le degré d'autorité des différentes instances de la communication cinématographique. Ainsi, le spectateur aura toujours "un temps de retard" par rapport au personnage, qui lui-même, aura ce "temps de retard" par rapport au méga-narrateur. Ce dernier détient, par convention, les rênes de *l'action*. Le personnage et le spectateur réagissent avec un temps de *réaction* plus ou moins étendu. Cette réflexion n'est opérante que dans le seul cas d'un film majoritairement conçu en caméra subjective. Dans le cas de focalisation spectatorielle, le spectateur a un avantage sur le personnage.

désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé (à mettre au compte du «je»)" (*ibid.*)[77].

Le syntagme mental ne peut "se raconter seul". Au-dessus, derrière et en lui, interviennent, à différents degrés, les instances narratives, du *méga-narrateur* (A. Gaudreault, 1989 : 107), qui organise l'ensemble des instances, au *narrateur délégué* (*ibid.*) qui précise davantage la nature du récit, et au narrateur second, qui peut prendre en charge le sous-récit (ou syntagme) mental. Un syntagme mental serait donc pris en charge en un *sous-récit* par un *narrateur second.*

Le narrateur délégué déclenche plusieurs combinaisons audiovisuelles :

- soit, il se fond discrètement dans le film, et ne s'affiche pas ainsi comme le seul intermédiaire. Il accentue alors l'idée reçue que le récit progresse sans l'aide d'un narrateur actif.
- soit, il s'investit dans le récit par le biais d'une (audio) visualisation[78].

Cette seconde perspective semble plus adaptée à la présente réflexion, du fait même de la pluralité des matières de l'expression au cinéma. En effet, de nombreux exemples montrent des *gestes d'entrée*

---

[77]M. C. Ropars (1972 : 12) parle d'un "**«je implicite» accompagnant tout objet de récit.**"

[78]C. Metz (1991 : 137) pose de façon pertinente la question : "**...les plans que nous voyons sont-ils des représentations mentales du héros, ou justement des illustrations qu'on nous propose?**"

vers les sous-récits qui se limitent à une intervention oralo-verbale du type : *«je me souviens»*. Malgré tout, il est primordial de privilégier le cas où le narrateur délégué mobilise, de façon simultanée, les canaux que la structure multidimensionnelle du cinéma met à sa disposition.

Un exemple significatif issu de *Eve* (J. L. Mankiewicz, 1950) peut étayer ces différentes hypothèses. Nous nous proposons d'analyser les différentes forces (et formes) narratives présentes dans la séquence d'ouverture, puis dans sa phase complexe d'enchaînement avec la séquence suivante. Les occurrences qui sont mobilisées ici apparaissent comme des procédés propres à l'auteur. Le premier narrateur délégué, Addison de Witt[79], est révélé au plan 8. Son récit est simplement verbal, et aucune *représentation* de ses propos n'est proposée. La voix over[80] de

---

[79]F. Jost (1990 : 109) fait la distinction entre le «je narrant» et le «je narré». A. de Witt est le narrateur explicite racontant une histoire en voix over. Au plan 8, , il est **"la visualisation du je raconté"** (*ibid.*). La remarque est valable pour la seconde narratrice explicite, visualisée, cadrée dans le même plan 8 par une panoramique gauche - droite. J. L. Mankiewicz est coutumier du procédé. Dans *La Comtesse aux Pieds nus* , le narrateur explicite en voix over est visualisé dans les premières minutes. L'auteur ne laisse planer aucun doute sur l'identité de l'instance qui prend en charge le récit second. La voix-je, selon la terminologie metzienne, est diégétisée. **"Le corps visible, en effet, est evidemment un critère majeur de diégéticité"** (*ibid.* : 141). L'attitude physique des personnages cités souligne l'idée d'une situation de monologue intérieur ou de discours immédiat (G. Genette, 1972 : 193). Si nous prenons le cas du monologue intérieur, cela revient à confronter le temps extérieur et le temps intérieur. En effet, le monologue intérieur étire le temps par intervention du syntagme mental.

[80]Autre précision apportée par C. Metz (*ibid.* : 135) sur le terme *voice-over*. Il reprend les travaux de M. Chion (1982-1985) pour qui le terme est à associer à la voix du

(la note continue sur la page suivante)

de Witt s'étend sur tous les plans de la première séquence, adoucissant ainsi la succession rapide en décrochage de certains plans. La primauté de la manifestation de ce personnage lui confère une supériorité - *une avance* - par rapport aux autres narrateurs délégués potentiels. L'adresse évidente du plan 38[81] fait que l'ensemble des mouvements narratifs va converger vers lui. Sa fonction de critique craint par le monde du théâtre, ainsi que sa position dans le récit, en font un personnage omniscient par rapport à l'ensemble des autres figures actorielles; il circule tout au long du film en observateur averti. Il semble organiser l'attribution, à chaque personnage

---

personnage qui régit le récit second. Ainsi, la voix de Witt comme de Karen est racontante plutôt que racontée, tant qu'ils "placent" leur voix hors de portée de la scène. Une connaissance de l'ensemble du film montre que le statut des voix est changeant. De fait, Karen et de Witt réintègrent la scène lorsque la narration est totalement assumée par le méganarrateur. A ce sujet, C. Metz (*ibid.* : 135-136) écrit : "**Un personnage nous fait part de ce qui lui est arrivé, ou bien (plus rarement) de ce qui lui arrive. Pas forcément tout au long du film : la voix est volontiers intermittente. pas forcément la même voix d'un bout à l'autre : ...ailleurs, dans *All About Eve* par exemple, on passe de l'un à l'autre en récit continu, et il faut être attentif aux changements dans le timbre des voix, ou à l'insistance initiale et discrète de la caméra sur le personnage qui est en train de prendre le relais narratif. Mais le principe n'est guère affecté par ces variantes, et il est aujourd'hui bien installé dans la rhétorique du film**".

[81]"*Vous tous savez tout sur Eve...Que reste-t-il à dire qui soit neuf?*» L'adresse du verbe s'accompagne d'un mouvement de tête qui renforce l'idée qu'il distribue la parole autour de la table. C'est aussi, il faut en convenir, une structure classique.

premier[82], d'"**un fragment du récit, pour l'ordonnancement des masses narratives**" (C. Metz, *ibid.* : 138). Le relais avec le second narrateur délégué intervient en voix *over au* plan 39. "La voix" de Karen Richards, facilement identifiée par la focalisation insistante d'un travelling avant, se fait entendre : *«Quand cela est-il arrivé?...Nous sommes en juin, et c'était au début d'octobre... en octobre dernier»*. Cette précision limite les coordonnées temporelles du récit qui recule de cinq mois pour revenir au présent. Ce court intervalle de temps facilite également l'identification des narrateurs délégués, même s'ils ne se sont pas présentés explicitement. La similitude du grain et de l'intonation des voix, confirmée bien après, permet d'associer rétrospectivement telle voix over à tel personnage diégétique : Un personnage a l'âge de sa voix. La seule parole over associée à un gros plan aide à la distribution des différents récits. Tout d'abord, cette combinaison désigne très clairement que le syntagme à venir "**ne se réfère à *rien qui soit extérieur à celui qui parle***" (H. Meschonnic, 1988 : 33). Elle rend possible la visualisation de la subjectivité de Karen, dont le contenu signifie sans équivoque l'expérience d'un souvenir. Ce récit oral peut se séparer en deux fragments :

- *«quand cela est-il arrivé?...Nous sommes en juin, et c'était début octobre...»* est un récit d'ordre verbal, une forme de discours intérieur

---

[82]J. L. Mankiewicz inscrit sur l'axe syntagmatique des rivalités de points de vue. Plusieurs «je» se succèdent tout au long du film. Plusieurs personnages proposent leurs regards particuliers sur un même événement : l'ambition démesurée de Eve.

qui évolue en même temps qu'un autre discours, visuel celui-là. En effet, pendant que la voix se fait entendre, la salle des trophées et ses invités sont représentés. Un sorte de *contre-point* - au sens musical du terme - entre deux canaux qui n'appartiennent pas au même niveau de récit, se crée. Le verbal appartient déjà au souvenir, alors que l'image est retenue par le présent (plan 39). C'est un procédé très fréquent qui n'obscurcit pas la compréhension du récit.

- *«...en octobre dernier...»* se situe à la lisière du récit présent et du sous - récit passé, grâce à la figure connue du fondu-enchaîné[83].

Le «je intérieur» d'un syntagme mental (ou annonçant un syntagme de cette nature) peut être localisé juste au-dessus de celui-ci, mais non forcément en lui. Il s'agit selon C. Metz, d'"**une voix *juxtadiégétique*, une voix de lisière**" (*ibid.* : 142-143). Le «je» est certainement incarné par un personnage diégétique rendu sans voix[84]. L'attitude taciturne de la plupart des personnages de Fellini, Guido et Juliette, entre autres, renforce l'idée d'une voix intérieure englobante. Le personnage fellinien rêve *de haut* comme le montre le personnage planant lors du songe initial de *Huit et Demi.*

---

[83]Une analyse de ce passage est proposée un peu plus loin.

[84]En effet, la seule voix perceptible peut être ancrée *in* ou *hors*-champ, mais elle est forcément interventionniste dans l'espace de la scène. Elle est perceptible par l'environnement diégétique. En ce sens, l'idée d'un «je» muet n'est acceptable qu'au niveau de l'image mentale. Le «je psychique» n'est perceptible que par sa seule conscience. De la même manière qu'il se voit rêver, par exemple, il s'entend parler.

Dans un tout autre sens, le «je intérieur» a, de par sa localisation et son itinéraire, un savoir qui s'étend au-delà du syntagme mental, une connaissance de l'*avant*, qui rend nécessaire l'interruption du méga-récit par un sous-récit subjectif, et qui éclaire - ou permet la poursuite du récit majeur vers - un *après* potentiel. La voix over accompagnant le syntagme mental est ainsi, forcément, panoptique. Elle réduit les interprétations énonciatives en orientant le récit vers un axe privilégié. Le «je» a, en ce sens, toutes les apparences du méga-narrateur, mais sans en posséder les pouvoirs de résistance, puisqu'il s'efface, une fois la syntagme mental achevé. D'une certaine façon, le «je intérieur» contribue à simuler une complexification du réseau narratif du film; d'une autre façon, il prend le relais du méga-narrateur, en lui permettant de "reprendre son souffle". Il est évidemment question, ici, du souffle autoritaire et définitif du créateur qui émane de l'ensemble du film.

Il faut encore ajouter que le «je intérieur» traverse les trois espaces narratifs : le mégarécit / le sous-récit / l'après-récit[85] :

1 - l'espace de l'après-récit localise l'origine physique du «je intérieur». L'étape de post-synchronisation permet la juxtaposition de

---

[85]Nous entendons ce terme dans le sens de M. Chion (1982) qui s'est intéressé aux conditions techniques par lesquelles la «voix-je» est restituée. Elle n'est pas conçue en direct avec le sous-récit, mais en post-synchronisation. C'est une des raisons pour lesquelles on peut parler d'un collage (décalé dans le temps) d'un son sur une image. Enfin, *l'après-récit*, terme maladroit, peut porter à confusion. Il s'agit finalement d'un *autre récit*. J. Aumont et M. Marie (1988 : 112) parlent de la voix narratrice dans les rapports qu'elle entretient avec l'histoire racontée. Ils évoquent les facteurs d'antériorité, de postérité et de simultanéité.

la voix et de l'image. Pendant cette phase, se met en place ce que M. C. Ropars appelle *le locuteur*, **"l'émetteur de paroles entendues effectivement sur la bande sonore"**. C'est un espace de prédilection pour Fellini. C'est surtout à ce stade de l'élaboration d'un film que l'auteur réalise son véritable travail de création. Comme nous l'avons déjà mentionné, Fellini est connu pour déposséder les voix de leur propriétaire. **"Depuis toujours, Fellini a distribué ses rôles en se reposant sur des physionomies."** (F. Tornabene, 1991 : 98). En y prenant garde, on s'aperçoit souvent que des mouvements de lèvres ne sont pas synchrones avec les sons. Plus que d'erreurs, il semble s'agir de marques supplémentaires de la présence de l'auteur et de choix orientés[86].

2 - dans le sous-récit, le «je intérieur» peut visualiser son type de subjectivité et prépare, selon les cas, sa conversion en une seconde voix in ou over. L'accession au sous-récit permet au «je» de passer d'une position juxtadiégétique à un niveau diégétique. Cela signifie que le «je intérieur», par son silence, procure une autonomie au récit subjectif, une forme d'indépendance qui tend à briser les liens qui le subordonnent au méga-récit. C'est aussi ce que C. Metz (*ibid.* : 121),

---

[86]Ses "fautes" sont à rapprocher de celles commises par un auteur comme Cassavetes : les mouvements brusques de caméra, l'adaptation "en direct" de la netteté montrent davantage un artiste "au travail" et un film "en train de se faire". Chez Fellini, l'idée d'échafaudage de film s'inscrit parfaitement : décors abandonnés de *Huit et Demi*, d'*Intervista*, de *E la Nave va*, alentours des plateaux de télévision de *Ginger et Fred* et enfin ruines d'une Rome en perpétuelle reconstruction.

appelle *la transvisualisation*, **"le récit second commence en voix-off de personnage, puis la voix se tait; on considère communément que ce qu'elle dit est «remplacé», mis en actes, par les images et les sons; mais en vérité, on ne peut pas savoir ce qu'elle dit, puisqu'elle ne dit rien. C'est donc ce qu'elle aurait pu dire qui est «transvisualisé»".**

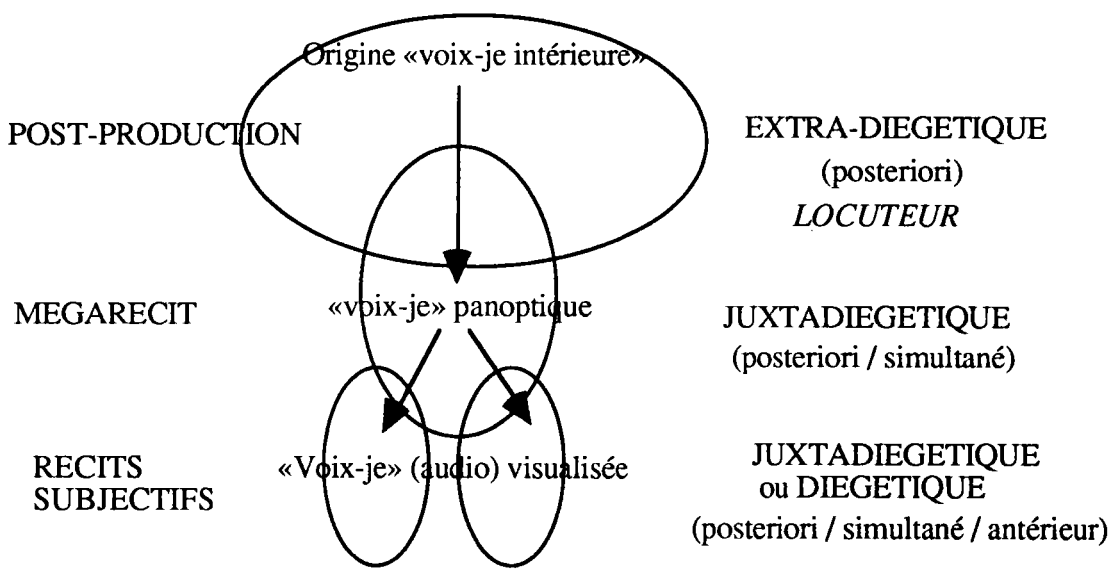
Dans *Roma*, la séquence de souvenir de la maison de tolérance est initiée de cette façon. Le plan précédent le syntagme mental représente des jeunes hippies désenchantés dans la Rome de 1971, alors qu'en son-off la voix presqu'enfantine de Fellini dit : *« Vous vous souvenez...»*. L'intervention verbale ouvre immédiatement sur le passé visualisé qui prend le relais de la voix narratrice. Dans un premier temps, Fellini indique (par la voix) , et dans un second temps, il raconte (en mobilisant l'ensemble des moyens cinématographiques).

3 - dans le méga-récit, le «je intérieur» reste à l'état juxtadiégétique dans le sens où la totalité de ses interventions demeure à l'état de monologue intérieur, et il est dans l'impossibilité de s'extérioriser. En effet, le «je» que le narrateur délégué propose n'est dirigé que vers le spectateur, non vers les autres figures actorielles, sauf lorsqu'il y a présence d'effets spéciaux et autres situations présentant un télépathe lisant dans les pensées.

Ainsi en est-il de la séquence de cabaret des thermes de *Huit et Demi*, lorsqu'un médium retranscrit sur un tableau un mot de code appartenant à l'univers de l'enfance de Guido : *Asa Nisi Masa.*

Au sujet du «je intérieur», C. Metz (*ibid.* : 146) va jusqu'à lui affecter la fonction de *semi-adresse*, **"...celle d'un personnage qui nous raconte son histoire hors-image"**. Il semble que cela soit le rôle que joue la voix de Fellini tout au long de *Roma*. Elle intervient à des endroits précis, de façon à lier deux époques différentes et à remplir verbalement l'intervalle de temps.

Les différentes étapes parcourues par la «voix-je intérieure» pour l'ensemble du film peuvent se résumer par un schéma :



Cette progression n'est pas sans référer aux dimensions métadiscursive et réflexive de la «voix-je» (C. Metz, *ibid.* : 150)[87]. Le

---

[87]Selon l'auteur (*ibid.*), la dimension métadiscursive est : **"Dédoublement de l'énonciation filmique au profit du narrateur-off, à qui elle donne la parole. Dédoublement du spectateur-auditeur, dans la mesure où la Voix est forcément sienne, même si elle n'est que cela...Dédoublement du personnage lui-même, du porteur de la Voix, au profit d'une réplique**
(la note continue sur la page suivante)

«je» prend la forme et la valeur de celui qui parle, à l'instant où il parle. Ce n'est donc pas une question de timbre de voix.

Toutefois, un commentaire supplémentaire s'impose. Les zones d'intersection entre le mégarécit et les sous-récits apparaissent temporaires[88]. L'espace de ce court instant, le «je intérieur» est situé à la frange des deux récits et, souvent, il donne à voir l'objet de son commentaire, en même temps que la figure actorielle de laquelle il est redevable. C'est la figure-type de la surimpression. Sa nature demeure tout de même juxtadiégétique.

Un autre point qui n'apparaît pas clairement dans l'illustration est l'enchaînement de syntagme mental à syntagme mental. L'origine virtuelle du «je intérieur» est d'une nature explicite. Soit, il vectorise la succession des fragments subjectifs par une intervention précise et didactique : la voix-off de *Roma* lie les différents épisodes du film et justifie parfois l'apparition de telle ou telle séquence, par exemple, l'ouverture au souvenir des variétés de Barafonda est suscitée par une immixtion de la voix (*«Au début de la guerre...»*). Soit, il interrompt son action, en restituant la paternité des sous-récits au méga-narrateur. Ainsi, la structure narrative de *Huit et Demi* est centrée sur Guido errant à l'intérieur de ses différents niveaux de conscience (rêves, souvenirs, fantasmes,...). Même si les différentes représentations mentales sont

---

provisoire et imparfaite de non-personnage, de *récitant* ". La dimension réflexive : **"la voix-Je...nous explique toujours les images"**.

[88]Les seuls cas de chevauchement seront traités ultérieurement.

clairement imputables au personnage principal, il semble important de noter l'absence d'initiatives et d'embrayeurs manifestes d'une intrusion dans un fantasme. Les différents niveaux de conscience se succèdent souvent en des décrochages francs imputables au méga-narrateur : au début du film, Guido attend son eau de cure, il croit voir Claudia. Plus loin, Guido imagine une entente parfaite entre sa femme et sa maîtresse, cette complicité l'entraîne rapidement vers l'épisode du harem où il retrouve toutes les femmes qui ont compté dans sa vie.

Aussi, le «je intérieur» sera respectivement guide juxtadiégétique et «je scénique diégétique», selon les influences du contexte narratif.

Enfin, l'expérimentation possible d'une formule *juxtadiégétique / diégétique synchronique*. propose une voix«je-intérieur» posée sur un sous-récit dans lequel évoluerait (audio) visuellement le corps de cette voix. A moins d'une superposition de la voix juxtadiégétique et de la voix (in ou hors-champ) diégétique, c'est une situation que l'on rencontre rarement[89]. Le bruit conflictuel (sauf répartition intelligible des volumes respectifs) contrarierait toute forme de compréhension. Le degré d'iconicité glisserait vers une sensation plus que vers une signification.

---

[89]Sauf dans les exemples de traitement sonore des comédies américaines et les partitions plastico-sonores de Robbe-Grillet et de Godard. De l'une, nous retenons, le "jeu de passes" entre "le je-intérieur" et "le je-scénique"; de l'autre, la juxtaposition des deux avec le souci d'un traitement identique. Ces procédés sont en vogue dans les reportages de certains magazines télévisés (*Culture Pub*, *Télédimanches*).

2.4.4 - DE LA NECESSITE DE L'IMAGE SUBJECTIVE DANS LE SYNTAGME MENTAL

Voir avec les yeux du personnage ou voir ce que le personnage est censé voir[90], voir avec les yeux du corps ou avec les yeux de l'âme[91] : la distinction est à faire entre **"montrer ce que voit le personnage et *dire* ce qu'il pense"** (F. Jost, 1987 : 18). Le premier réfère à la notion de similitude entre la capacité visuelle et la restitution réaliste, l'autre mobilise une dimension de modalisation psychologique et narrative. Il importe, en cela, de poser la question des conditions de perception et d'entrée du spectateur dans la conscience du personnage.

Où situer l'ancrage de l'image subjective autre part que dans l'œil de la caméra, dans l'œil virtuel du narrateur délégué ou encore dans l'œil virtuel d'un observateur? Prend-elle sa source dans l'une, (et) dans l'autre ou de façon indifférenciée dans l'ensemble des regards potentiels?

---

[90]Lorsqu'on aborde l'image subjective, le premier exemple qui vient immédiatement à l'esprit est *La Dame du Lac* (R. Montgomery, 1947). Cette œuvre, plus systématique qu'artistique a fait l'objet de nombreux commentaires auxquels nous renvoyons volontiers. Nous retenons plus particulièrement l'étude d'E. Dagrada (1987) sur ce procédé.

[91]L'expression, à quelques transformations près, est de C. Metz (1991 : 120). Cela évoque également le fameux «point de vue du mort» (M. Vernet, 1988 : 49), dans le sens où, au cinéma, l'esprit peut voir, parler, être visualisé, bref être sensible à toute perception. Citons pour exemple *L'Aventure de Mme Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947).

La base de toute réflexion sur la communication audiovisuelle pose comme élément fondamental l'image mouvante, donc l'outil qui la capte. En ce sens, si des rapports doivent être établis entre les notions ci-dessus, ils supposent comme invariant la caméra comme subordonnée du personnage. Dans un film, chaque plan "parle" de la place de la caméra[92]. Seule une perspective narrative invite à substituer avec prudence l'œil monoculaire de la machine à une quelconque figure actorielle racontante. Aussi, plus que d'autres types d'images cinématographiques, l'image subjective[93] suppose forcément une présence *à incarner* dans un espace proche du *cinquième hors-champ*, selon la répartition de N. Burch[94].

---

[92]Nous verrons que la position physique de la caméra est loin de concorder avec le personnage supposé voir.

[93]C. Metz (1991 : 120) rappelle la nomenclature des différentes images subjectives établies par Branigan (1984). *Les visions normales* attribuées à un personnage, *les distorsions optiques* relatives à la vision "réelle" du personnage (ivresse, KO,...) et *les images non optiques* qui représentent ce qu'imagine un personnage. Dans un même souci de précision, rendons à F. Jost (1987 : 19-20) la paternité des cinq critères-qu'il reconnaît comme non exhaustifs- des images subjectives du point de vue de l'image photographique : **"L'exagération du premier plan, qui suggère la proximité d'un objectif-œil...l'abaissement d'un point de prise de vue au-dessous du niveau des yeux...La représentation d'une partie d'un corps en premier plan, supposant l'ancrage dans un regard...l'ombre du photographe...la matérialité, dans la photo, du viseur de l'appareil"**. Au cinéma, le mouvement (l'interpellation), la dimension sonore et la succession d'images contestent certains de ces critères.

[94]**"L'espace hors-champ (...) se divise en six «segments» : les confins immédiats des quatre premiers segments sont déterminés par les quatre**

(la note continue sur la page suivante)

Dans une même perspective, une distinction d'une autre nature est à établir entre **"les images subjectives de personnage et les images subjectives d'auteur"** (C. Metz, *ibid.* : 122). Il a été précisé que ces dernières atteignent une dimension spectatorielle puisqu'elles en montrent davantage que ce que le personnage voit. Elles sont, de plus, nécessaires à toute sensation d'une subjectivité. En effet, l'expérience de *La Dame du Lac* affiche davantage une volonté de performance de la part du cinéaste, celle de maintenir le récit *dans le corps* du personnage-narrateur. C'est un procédé encombrant qui use de toutes les "ruses" pour éviter la visualisation du personnage. Le résultat espéré s'inverse avec le temps du film, et rapidement l'image dite subjective se désincarne et s'objective radicalement. Par la prégnance d'un point de vue subjectif, R. Montgomery a finalement créé une norme.

M. Vernet introduit la notion de *champ personnalisé* (1988 : 33), "pour marquer comment le champ ordinairement neutre reçoit des marques particulières qui modifient son statut au bénéfice d'un personnage dont la caméra assume par ce biais en partie ou en totalité la position, que celle-ci soit géographique ou non." Cette approche n'est pas sans référer aux images mi-subjectives de Mitry.

---

bords du cadre (...) Le cinquième segment ne peut être défini avec la même (fausse) imprécision géométrique, et cependant personne ne contestera l'existence d'un espace-hors-champ «derrière la caméra» (...) Enfin, le sixième segment comprend tout ce qui se trouve derrière le décor (ou derrière un élément du décor)..." (1986 : 39).

Dans ce type d'image, il ne peut être question de hors-champ ou d'extérieur. Toutefois, tout y est inscrit de façon différente de l'uniponctualité primitive[95], puisque, comme toute autre image, elle signifie en fonction de la place qu'elle occupe au sein du syntagme filmique.

En ce sens, le champ personnalisé est un champ *modalisé* traité différemment quand il est subjectivé, c'est-à-dire affecté à la vision d'un personnage. Cette hypothèse permet à la présente étude de pratiquer un glissement de la vision subjective à la vision mentale. La première est soumise à la position changeante de son point de vue, alors que la seconde touche directement à la vue.

Au sens où l'entend cette étude, l'image mentale est *aveugle* dans la mesure où elle ne s'adresse à aucune autre figure actorielle de l'espace diégétique. Il semble qu'il s'agisse du seul instant de conformité intime entre le méga-narrateur et le spectateur. Parfois, le narrateur délégué s'immisce entre ces deux extrémités. Ces dernières ont, à cet instant plus qu'à d'autres, le regard tourné vers la même direction, même si elles ne partagent pas un espace commun. Leurs regards *portent* à l'intérieur de la scène.

---

[95]Nous pensons à *L'Arroseur arrosé* (L. Lumière, 1895), film dans lequel tout hors-champ est interdit par les contraintes de la technique. Voir la partie traitant de la naissance du récit cinématographique (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 23-27).

L'image subjective se comprend davantage comme une image-miroir qui retourne aussi bien vers la conscience du narrateur-délégué qu'à la surface de l'écran-réflecteur. D'après M. Vernet (1988 : 30), **"la description que l'on fait du dispositif appelé «caméra subjective» indique qu'il y faudrait au moins deux plans. Le premier montrerait à l'image un personnage regardant hors-champ sur un des côtés du cadre, puis un deuxième plan complémentaire ferait apparaître dans le champ ce que le personnage en question fixait, en plaçant approximativement la caméra à l'endroit où il était censé se trouver et selon l'angle évalué de son regard"**.

Nous reprenons en partie la définition de M. Vernet. En se situant sur la trajectoire voyant / vu, l'image subjective accentue la dimension psychologique de l'instance racontante. Elle ne livre pas seulement ce qu'elle voit, mais rend compte *de la façon dont elle voit.* Il s'agit de déterminer l'écart qui subsiste avec une vision naturelle. Cet écart établit le rapport entre le voir et le se voir (pour savoir); il promotionne une transparence totale, ou il signale les oppositions qui distinguent chaque pôle. Aussi, il paraît primordial de prolonger encore plus loin l'idée *d'oculralisation interne primaire* - la prise de vue en caméra subjective - et *d'ocularisation interne secondaire* qui tente de construire une subjectivité par le montage (F. Jost, 1987 : 23-24). A propos de ce dernier procédé, M. Vernet écrit : **"la description traditionnelle de ce dispositif nous apprend au moins ceci : quand il y a raccord sur le regard hors-champ pour que la caméra s'y substitue dans le**

deuxième plan, elle ne se contente pas, en prenant sa place, de le rendre invisible : *elle le réduit à son regard*" (*ibid.* : 31).

En ce sens, le même auteur affirme que, pour que le deuxième plan puisse être identifié comme vision subjective, il faut que celui-ci soit **"affecté de paramètres visuels, de marques perceptibles qui viennent y indiquer son statut subjectif"** (*ibid.*). Il faut, en d'autres termes, qu'apparaisse effective une subjectivité qui s'efforce de se démarquer par rapport au contexte diégétique premier, soit par un traitement plastico-iconique, soit par des procédés proprement narratifs.

Comme l'exprime C. Metz, **"tout effet optique sert à introduire conventionnellement des images mentales dans la représentation de la diégèse"** (1991 : 185). Dans le même ouvrage (*ibid.* : 118), l'auteur propose une terminologie différente pour les ocularisations de F. Jost. C. Metz parle d'ocularisations intrinsèques et extrinsèques. En écho à l'étude ultime de C. Metz, nous pensons que l'image cinématographique qui s'auto-désigne comme subjective est d'ordre *intrinsèque*, lorsque sa dimension psychique est construite par l'activité même des matières de l'expression; c'est une notion à rapprocher des *distorsions optiques* d'E. Branigan. Inversement, l'image subjective dont le point de vue est issu de l'extérieur, accède à la subjectivité lorsqu'elle est suivie ou précédée par une image annonçant (ou confirmant) la nature subjective[96].

---

[96]N'est-ce pas le rôle du *narrateur filmique* responsable de l'articulation ordonnée des plans? Alors que, si nous nous situons à l'intérieur du plan, la subjectivité peut, aussi bien, être construite par le *monstrateur filmique* au moment du tournage. Voir A.

(la note continue sur la page suivante)

Pour signifier une subjectivité, les deux procédés énoncés ci-dessus divergent, mais s'entendent à supposer l'image subjective intégrée dans une séquence. Une image isolée peut être affectée d'exposants ou de taxèmes subjectifs, mais la nature de l'observateur ancré dans le cinquième hors-champ est hypothétique, il reste *en-deçà* de l'image.

L'image isolée (photographique) est dans l'impossibilité de valider la nature de la vision, parce que le contexte n'est pas restitué, et que la position physico-psychique de l'observateur n'est pas précisée[97]. Au cinéma, grâce à la production d'un début de sens né de l'association de deux plans (à commencer par le simple champ-contre-champ), les prémisses d'une dimension psychique s'installent : **"...des plans d'allure normale peuvent devenir «oniriques» si on y intercale avec un peu d'insistance l'image d'un dormeur"**(*ibid.*)[98]. Dans un ensemble de plans, l'un au moins se distingue par des variations suscitées par un exposant. Toutefois, il semble nécessaire de mettre en évidence deux régimes de mentalité au cinéma : celle qui se montre par un

---

Gaudreault (1989 : 105-116). Monstrateur et narrateur sont les deux composantes de l'instance fondamentale du récit filmique qu'est le "grand imagier".

[97]E. Morin (1956 : 38-42) parle de la photographie comme d'une image riche de qualité psychique apte à concrétiser le souvenir. Malgré tout, la photographie reste imprécise quant au bénéficiaire de ce souvenir. Est-ce la personne représentée ou quelqu'un d'autre? Ne parlons pas des rêves ou des fantasmes. A qui pouvons-nous les attribuer sinon aux photographes eux-mêmes?

[98]Nous reviendrons sur cette structure par l'intermédiaire du modèle canonique du segment subjectif de J. Fontanille (1989 : 143).

traitement de l'image, et celle qui se construit du point de vue de la narration.

Ces différentes hypothèses montrent que, d'un point de vue technique, le «je intérieur» s'investit dans l'ensemble des matières de l'expression. Un cadrage, un mouvement de caméra ou un type de raccord peut être l'expression d'un «je», c'est-à-dire, un indice de subjectivité repérable dans un travail élaboré sur la matière, et non pas sur "ce qui se trouve, là, devant la caméra"[99].

En examinant successivement les questions des visions de monde à l'œuvre dans le système diégétique et les contenus mentaux d'un film, puis les paramètres de la spatialité, la temporalité et l'actantialité, nous nous sommes donc efforcé de déterminer les coordonnées fondamentales d'un contenu mental au cinéma.

La représentation cinématographique d'un contenu mental se manifeste d'au moins deux façons :

1 - elle signale sa présence par un traitement évident de l'espace dans lequel sont érigés des décors enchanteurs, où transparaît un temps indéterminé, et où des figures actorielles identifiées adoptent une attitude explicite. Par des procédés de déictisation (présence d'un

---

[99]Pour beaucoup de cinéastes, les «je scéniques», tels qu'ils sont restitués sur l'écran, sont réalisés en post-production. Dans une séquence célèbre de *La Nuit Américaine*, F. Truffaut montre avec humour un tournage où les acteurs récitent des chiffres dans le seul but de bouger les lèvres. C'est une référence directe aux méthodes felliniennes de travail.

personnage intermédiaire entre le spectateur et le film) et de francs débrayages spatiaux, temporels et actoriels, le contenu mental (le plan et par extension le syntagme) se distingue de l'ensemble du tissu narratif.

Un auteur comme J. L. Mankiewicz a construit son style sur des représentations de ce genre.

2 - lorsqu'il dépend d'un principe d'équivocité et baigne dans un climat d'indifférenciation qui place le spectateur dans une position d'indécidabilité, le contenu mental peut aussi ne se manifester par aucune marque évidente qui signalerait le niveau de conscience choisi ou le régime narratif retenu. *La Belle Captive* (A. Robbe-Grillet, 1983), par exemple, est construite autour de ce principe. Le film se compose de nombreuses images mentales qui interviennent en cut. Rétroactivement, le récit est révélé comme étant un rêve, ce qui pose la question de la présence de caractéristiques internes. Ici, l'enchâssement ne se réalise plus entre réel et mentalité mais entre les différents niveaux de mentalité, il conduit à considérer dans leur singularité les éléments qui participent à la construction du contenu mental et à s'interroger sur l'instance qui les organise, c'est-à-dire l'énonciateur. Pris individuellement, les éléments du contenu sont discrets. Mais il devient nécessaire de les considérer simultanément et de trouver l'organisation interne qui les lie de façon concomitante.

Le contenu mental semble finalement trouver un sens dans la simultanéité ordonnée de ses éléments, c'est ce que s'attachera à démontrer le chapitre suivant, consacré à l'expression.

CHAPITRE TROIS

PARAMÈTRES D'UNE REPRÉSENTATION SPÉCIFIQUE

LE REPRÉSENTANT EN SES STRATÉGIES D'EXPRESSION

3.1 - LES MATIERES DE L'EXPRESSION

Pour traiter du niveau de l'expression de l'image mentale, on pourrait partir de certains propos de C. Metz : **"quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain ou le timbre des voix."** (1991 : 187).

Adaptée à notre recherche, cette réflexion pourrait permettre d'affirmer que, quand un film comporte des images mentales, cela affecte non seulement le récit, mais l'ensemble des matières de l'expression. Ainsi, de la «texture» (le grain), dans laquelle s'immiscerait de la mentalité, de la bande-son[1] liant les niveaux de conscience, jusqu'aux modalités de raccords d'où peut jaillir un jeu sur le temps.

Le cinéma, art mécanique de l'illusion, active de façon réflexe les sens (dont les principaux sont l'ouïe et la vue, sauf dans les cas ponctuels d'expériences cinématographiques olfactives). Il se construit sur les deux supports physiques que sont la bande-image et la bande-son. S'attachant plus particulièrement aux traits pertinents qui composent la seule bande-image, R. Odin (1990 : 32, 51) a remis en cause l'insuffisance des traits de la matière proposée par C. Metz dans son effort de définition de l'objet cinéma dominant :

-"/iconicité visuelle/(images figuratives)

-/duplication mécanique/

---

[1]L'exemple le plus frappant chez Fellini est une utilisation motivée de *boucles de vent* qui parcourent l'ensemble de son œuvre.

-/multiplicité/

-/mobilité/"

L'auteur complète cette distribution par le trait de /narrativité/ qui fera l'objet d'un traitement ultérieur.

Le niveau de l'Expression prend en compte la matérialité du signe. Au cinéma, cette matérialité se manifeste par des variations lumineuses et sonores. En s'inspirant d'une approche hjelmslevienne, cela revient à postuler que la substance de l'Expression laisse des *impressions* provoquées par les variations lumineuses et sonores, et que la forme de l'Expression s'inscrit dans une dimension esthétique. Cette dernière produit un signe plastique lié sémantiquement à un système de formes, de luminosité, de couleurs, de rythmes visuels et sonores, de mouvements,....

A partir de ces quelques notions fondamentales de sémiotique, il convient de revenir sur les répartitions que certains chercheurs ont proposé. Dans un premier temps, C. Metz (1971) distribue sur les canaux visuel et sonore de la pellicule cinématographique les cinq matières suivantes :

- l'image mouvante fondamentale
- la parole
- les bruits
- la musique
- la linguistique (graphisme)

Plus récemment, A. Gardies réorganise cette distribution en trois grands axes selon leurs modes de signification (1993a : 42-55 et 1993b : 17-23) :

- *le signe iconique* considère l'image mouvante et le bruitage.
- *le signe linguistique* englobe à la fois la parole et l'écriture, ce qui se lit et ce qui est auditivement intelligible (la parole a une épaisseur sémantique maximale).
- *le signe musical*, isolé par rapport aux autres, est le plus proche de la sensation pure.

Cette conception n'est pas sans rappeler le signe triadique de Peirce commenté largement dans les études de G. Deleuze (1983, 1985), où, comme le fait remarquer A. Gardies (1993a : 41), nous retrouvons respectivement les notions d'«icones», de «symboles» et d'«indices».

Sur les bases des propositions d'A. Gardies (*ibid.*), nous allons essayer de cerner l'expressivité de l'image mentale au cinéma.

3.2 - SUBSTANCES DE L'EXPRESSION

3.2.1 - SUPPORT ET SUBSTANCE

"L'image cinématographique est au nombre de ces «images réelles» (tableaux, dessins, gravures, etc...) que les psychologues opposent aux images mentales." (C. Metz, 1977 : 133). Cet aspect pose le problème des événements psychiques matérialisés objectivement dans une chaîne filmique et sur l'écran, où ce qui est concrétisé et perceptible peut relever d'une image optique ou d'une image mentale.

Le film possède un support physique, et non linguistique : la pellicule, c'est-à-dire une texture, qui une fois sur l'écran, suscite des variations lumineuses.

Au cinéma, support physique et signe plastique se fondent sans qu'aucun ne puisse imposer son caractère propre. Evidemment cela est dû à la conception de l'image et aux conditions de sa réception. Ainsi, la force de l'habitude entretient **"une tendance, en somme, à percevoir comme réel le représenté et non le représentant (le matériel technologique de la représentation), à traverser ce dernier sans l'appréhender pour lui-même, à le brûler comme une étape aveugle"** (*ibid.* : 141). La distance qui sépare l'objet du regardant rend, en fait, impossible tout "effet tactile", qui, de toute façon serait

indécelable, contrairement à la peinture dont l'empâtement de la matière forme une troisième dimension plus ou moins perceptible[2].

Ce n'est donc pas dans la nature du support que peut se construire l'identité du segment mental, mais davantage du côté des modulations de la substance, c'est-à-dire des impressions visuelles. En effet, un changement d'apparence de la substance (passage d'une catégorie chromatique à une autre, par exemple), même s'il n'est pas significatif d'un segment mental, pose tout de même la question de l'introduction dans un autre contexte diégétique, donc de l'apparition d'un autre discours. Parmi les plus conventionnels, le passage de la couleur au noir et blanc intervient explicitement pour signifier un retour au passé.

La première séquence du *Grand Bleu* (L. Besson, 1987), par exemple, a pour fonction de raconter l'enfance de J. Mayol, mais le traitement est si moderne[3] (un noir et blanc parfaitement "léché") qu'il évoque davantage une esthétisation de la forme qu'une implication narrative, évocatrice du passé.

---

[2]Cette dernière différencie les reproductions photographiques des œuvres originales, non seulement au niveau de la conception (la rugosité de la peinture s'oppose à l'aspect lisse d'une photographie, par exemple), mais également au niveau des conditions de réception (une toile se "lit" le plus souvent dans l'espace dynamique d'une galerie, alors qu'une reproduction trouve sa place dans une revue spécialisée).

[3]Le terme moderne est à prendre au sens que lui a donné, non sans humour, H. Meschonnic (1988 : 122) :"**«Il faut être absolument moderne», un slogan en moins pour la modernité."**

3.2.2 - NORME ET ECARTS

Le premier écart[4] de la représentation cinématographique est la conversion d'un monde en trois dimensions en un monde en deux dimensions. D'autres écarts peuvent être cités (jeux de contraction et de dilatation du temps et de l'espace), mais celui qui nous importe le plus est la façon dont le cinéma concrétise une vision mentale.

A proprement parler, l'image mentale n'a aucune existence tridimensionnelle dans le mode naturel. Elle est, certes, fondamentale de la conscience, mais surtout absente de la vie sociale. Absente, dans le sens où elle ne sort pas du système qui la nourrit. Un souvenir nous submerge, des projets d'avenir prennent forme dans notre conscience, imposant avec une force intense les détails, forgeant le modèle de ce que nous espérons être un sens (direction ou signification) à notre vie. La norme audacieuse que nous nous fixons, est un *référent intérieur* à géométrie variable. Il semble qu'un écart se produise dès qu'il y a objectivation de l'activité psychique. Il est vrai que celui-ci tend à se réduire lorsque **"la majoration subjective est ici fonction de l'objectivité de l'image, c'est-à-dire de son apparente extériorité matérielle"** (E. Morin, 1956 : 32). Aussi la fascination de l'image, telle qu'elle a toujours existé (des icônes mythologiques à l'écran numérique), conduit davantage à réfléchir à une idée de double qu'à celle d'un référent

---

[4]Le terme d'écart est provisoirement utilisé. Nous tentons plus loin dans cette étude de le remettre en question .

L'image mentale cinématographique est donc à la fois extériorité (représentation) et intériorité (niveau mental référent à la présence d'un corps / esprit), elle nourrit ainsi le dualisme entre la corporéité et l'abstraction. En d'autres termes, l'image mentale cinématographique relève d'une expérience optique produite par un dispositif machinique mis à la place par ou pour un sujet rêvant, se souvenant, fantasmant, et d'une expérience onirique produite dans le sujet en question.

A partir de ces considérations, il est possible de progresser dans les rapports qu'entretiennent l'image mentale subjective et l'image mentale cinématographique objective. Tout d'abord, l'idée même d'un double ou d'un reflet de l'image mentale semble obsolète. Comment reproduire sans modèle[7]? Il convient donc ici de proposer l'hypothèse d'une originalité de l'image mentale cinématographique, en tant qu'*autre image*. Au cinéma, image optique et image mentale sont deux constructions ayant, chacune, une existence autonome et une structure propre. D'autre part, la représentation cinématographique de l'image mentale est une *idée reçue*. Du fait que **"l'esthétique de l'image objective tente de ressusciter en elle toutes les qualités propres à l'image mentale"** (E. Morin, *ibid.* : 36)., un récit onirique au cinéma obéit à une norme culturelle, qui est comme l'idée (ou l'image) toute faite, du rêve et de l'image mentale.

---

[7]Nous ne pouvons véritablement parler de modèle. Le référent de l'image mentale objectivée est justement spécifique à chaque image. Celui-ci ne vaut que pour une seule image, aussi est-il impropre de parler d'universalité de l'image mentale sinon dans une perspective d'approximation stéréotypée.

Enfin, modèles et stéréotypes élaborent préalablement des schémas construits par les habitudes sociales, culturelles et esthétiques. Aussi il apparaît que le syntagme cinématographique onirique, par exemple, préexiste à un rêve effectif dans la mesure où le rêve se raconte souvent comme un film tout en s'en distinguant totalement. M. C. Ropars-Wuileumier parle d'"**affronter un dispositif technique**" (1986), auquel il faut ajouter des habitudes liées à l'inconscient collectif et à la connaissance du médium.

Aussi, plutôt que de parler d'écarts, il apparaît plus adéquat de réfléchir à la façon dont le cinéma appelle certains procédés d'écriture qui se rencontrent fréquemment au cinéma tout spécialement dans l'organisation hiérarchique et plastique des matières de l'expression.

3.2.3 - LES PROCEDES D'ECRITURE

Pour signifier le passage d'un monde diégétique à un monde mental, le procédé le plus évident semble être la substitution de la couleur au noir et blanc. Celle-ci relève inévitablement de l'autorité de l'instance fondamentale de narration. En effet, ce procédé est, à la fois, un choix esthétique et discursif. De plus, l'invention de la couleur est une étape essentielle de l'évolution des techniques cinématographiques dans la quête de la ressemblance au monde naturel. Son apparition a conduit à reléguer dans les profondeurs du passé toute production cinématographique en noir et blanc, et même à lui conférer une dimension pathétique. Il est intéressant de noter que, lorqu'une palette de possibilités techniques est à

la disposition des cinéastes, comme c'est le cas de nos jours, il revient à une intention esthétique ou économique de se priver d'un des moyens dont l'expression dispose. Certaines productions en noir et blanc s'inscrivent dans un phénomène de mode : *Rusty James* (F. F. Coppola, 1984) ou *Down by Law* (J. Jarmush, 1886); d'autres sont soumises à des contraintes de budget : *L'Etat des Choses* (W. Wenders, 1982) ou *Faces* (J. Cassavetes, 1968); d'autres enfin, obéissent à des fins narratives : *Manhattan* et *Ombres et Brouillard* (W. Allen, 1979-1991). Le noir et blanc est donc un choix chromatique parfaitement intégré, qui désigne ses propres règles de fonctionnement et qui conditionne le comportement du spectateur par rapport au récit. Ce retour au passé est plus flagrant lorsqu'une modalité de substance se substitue à une autre. Si une séquence en noir et blanc succède à une séquence en couleurs, le conflit entre deux modalités met en évidence une intention précise de l'auteur, qu'elle soit appuyée ou discrète.

Dans *La Tentation du Docteur Antonio*, Fellini fait appel à ce procédé. Une petite séquence traitée à la façon d'un film burlesque (défilement saccadé des images) montre l'activité militante du personnage pour la défense de la vertu : lors d'un repas "associatif", il est dérangé par la seule présence d'une femme assise à une table annexe. N'y tenant plus, il la gifle. Ce petit film "venu des profondeurs", signale l'aspect suranné du combat d'Antonio et accentue le climat ironique.

Dans *Intervista*, le noir et blanc de la projection d'une séquence de *La Dolce Vita* évoque avec nostalgie un passé révolu. A partir de ces deux exemples, il s'avère que ce choix chromatique désigne deux approches

différentes. Dans *La Tentation du Docteur Antonio*, le noir et blanc a des visées comiques, alors que dans *Intervista*, il procure un sentiment de mélancolie.

Une autre démarche consiste à employer des focales déformantes[8], substitution de vision qui, contrairement à l'exemple ci-dessus, est clairement imputable au personnage. C'est une marque de subjectivité qui est proposée par une occurrence diégétique. Derrière cette vision se matérialise un corps, qu'il a été donné ou qu'il sera donné de voir. Le spectateur en est positionné dans une attitude d'oscillation entre ce que C. Metz appelait *l'identification cinématographique primaire*, identification à l'instance énonciative qui, de sa position, capte la scène (la caméra) et *l'identification cinématographique secondaire*, identification à l'instance narrative à qui on impute la paternité de la vision (surtout le personnage principal).

Les procédés d'écriture placent de façon évidente le syntagme mental sous l'autorité de deux instances majeures :

- la première, extérieure au syntagme tel qu'il est représenté, tend à le structurer en utilisant les outils du langage et l'appareillage filmographique. Le syntagme mental relève alors de *l'énonciateur premier* qui affronte un dispositif hétérogène. Il développe des stratégies de modalisation et multiplie de façon enchâssante les traces,

---

[8]Nous entendons focales déformantes comme tout écart par rapport à la vision traditionnelle (perspectives et coordonnées semblables à l'expérience de la perception naturelle).

indices, marques de sa présence. Chez Fellini, toutes les séquences mentales sont fortement imprégnées de cette marque d'auteur.

- la seconde instance peut être exhibée ou se maintenir à la lisière du syntagme mental. Le réglage des rapports entre le voir / entendre et le savoir, et l'installation d'une forme de cohérence incombent alors à cet *énonciateur second* ou délégué. Selon les cas, il exhibe ses expériences psychiques, multi-temporelles, et renvoie plus ou moins à son créateur[9]. Ainsi, Guido, en situation de trouble, expose le contenu de sa conscience. Au travers de son personnage, le spectateur est invité à pénétrer dans son espace mental, et avec l'aide de l'énonciateur premier, Guido *voit* la troublante réalité mentale, et *se voit* errer lors de ses voyages psychiques.

---

[9]D'après Todorov, **"le narrateur véritable, le sujet de l'énonciation d'un texte où un personnage dit «je» n'en est que plus travesti. Le récit à la première personne n'explicite pas l'image de son narrateur, mais au contraire la rend plus implicite".**

3.3 - DU FONDU-ENCHAINE A LA SURIMPRESSION COMME CONDITIONNEMENT DU SYNTAGME MENTAL

3.3.1 - LA NATURE CONDENSATOIRE DU FONDU-ENCHAINE

D'après E. Morin (1956 : 177) **"La métamorphose de Méliès donne naissance à l'enchaîné, comme à la disparition du fondu. Dépouillé de sa magie, l'enchaîné devient effet poétique ou de rêve. Ces effets s'usent progressivement; l'enchaîné (comme le fondu qui tend à se résorber dans le fondu-enchaîné) se réduit à une fonction purement syntaxique : il est le signe d'une liaison essentielle entre deux plans"**. Par ce propos, le sociologue-anthropologue désigne le fondu-enchaîné comme un effet de ponctuation, une articulation spécifique et conventionnelle d'au moins deux éléments du discours cinématographique. Contrairement au décrochage franc[10], le

---

[10]Le raccord franc comme simple succession des plans est un point de vue qui mérite certaines précisions, dans le cas du *raccord dans le mouvement*. Prenons l'exemple d'une situation plus que fréquente : un personnage ouvre une porte dans le plan 1 et achève son action dans le plan 2. Le spectateur a l'illusion qu'aucune image ne manque et qu'aucune intervention sur le temps et l'espace n'a été produite. Pourtant, dans la conception de ce collage, le monteur professionnel est obligé de couper quelques photogrammes en fin de plan 1 et quelques autres en début de plan 2. Il s'agit, en fait, d'un faux raccord dans le mouvement. Dans notre étude, cela présente un aspect particulier : le raccord dans le mouvement est une forme de fondu-enchaîné, auquel ont été supprimés les photogrammes qui risquaient d'occasionner une superposition. C'est-

(la note continue sur la page suivante)

fondu-enchaîné suppose une superposition provisoire et visible des deux plans contigus. Le principe revient à effacer progressivement un plan 1 pendant que le plan 2 apparaît avec la même fréquence. Ou, selon M. Martin (1955 : 79), **"le fondu-enchaîné consiste en la substitution d'un plan à un autre par surimpression momentanée, d'une image qui apparaît sur la précédente qui s'évanouit"**. Deux conceptions s'affrontent :

- soit, le fondu-enchaîné relève d'une fonction expressive, ornementale. Alors, effectivement, son intention est de rendre plus doux le passage de plan à plan ou de syntagme à syntagme. La succession harmonieuse de plans de plus en plus serrés vers la maison de Kane en incipit de *Citizen Kane* (O. Welles, 1941) n'a pour objectif que de pratiquer un rapprochement progressif vers le point lumineux constitué par la fenêtre. C'est un procédé qui est largement repris aussi bien par la publicité, les clips musicaux, que par les diaporamas, dont le but est de simuler une forme de mouvement en cherchant à gommer la singularité de chaque diapositive.

- soit, le fondu-enchaîné accède à un rôle actif dans la narration en proposant cette fois-ci, non pas un enchaînement horizontal, mais vertical. Cette verticalité est comprise, dans le sens où le fondu-enchaîné est le lieu où une décision rapide doit être prise, celle de

---

à-dire, de gommer toute forme d'irréalité, d'étirer le temps, de retenir de mouvement,...En tant que syntagme consécutif, le fondu-enchaîné est un *raccord dans le temps*. C. Metz (1977 : 344), en fait "une figure mourante".

demeurer dans le récit premier ou celle de *sombrer* vers un niveau de conscience. C. Metz a rapproché cette figure filmique du **"passage au rêve"** (1972 : 134), de la liaison entre un monde de référence et un monde psychique. L'auteur (1977 : 233) parle également de relation double (métonymique et métaphorique) lorsque les deux segments reliés par ce type d'enchaînement entretiennent des rapports de ressemblances, de comparaisons et de connotations.

Plus pragmatiquement, le fondu-enchaîné permet un bond dans le temps (avenir ou passé selon le contexte narratif) ou dans la conscience du personnage (rêve ou fantasme). Il est donc un instant de doute, un foyer où se rencontrent deux récits, et où ils se donnent à voir quelque temps simultanément.

Quasiment né avec le cinéma, comme l'écrit C. Metz (*ibid.*, 241 : 349), le procédé du fondu-enchaîné est bien plus complexe que toute autre marque de ponctuation et de démarcation[11]. On retiendra l'idée que, plus qu'une figure filmique, c'est un espace de rencontres, un **"mélange de signifiants"** (*ibid.* : 349).

Finalement, le fondu-enchaîné est l'instant d'indécision, parce qu'il étire le temps et l'espace, mais aussi, parce qu'il suspend en un même endroit, deux images qui se font face. On pourrait avancer l'idée que, dans le fondu-enchaîné, *on prend son temps*. Il s'agit d'une ambiguïté qui

---

[11]Voir l'étude de C. Metz intitulée «ponctuations et démarcations dans le film de diégèse» (1972 : 111 : 137).

présente la double contrainte de laisser le film se faire prendre en charge par un personnage (une énonciation énoncée) ou au contraire de laisser transparaître quelques traces de visibilité de l'énonciation. Et l'on retrouve la subjectivité d'un personnage à qui l'on doit la visualisation du syntagme mental en conflit avec l'objectivité de l'énonciateur premier, maître d'œuvre du fondu-enchaîné.

La distinction, établie par F. Casetti (1990 : 57), entre le couple narrateur / narrataire et le couple énonciateur / énonciataire[12] met en perspective les forces narratives en présence dans le fondu-enchaîné. Pour l'auteur, le narrateur est la personne qui raconte l'histoire qu'il vit; il est situé dans l'énoncé. Et l'énonciateur, hors-texte, est une instance abstraite qu'on ne peut rendre explicite qu'au moyen d'une hyperphrase.

Au niveau de sa composition, le fondu-enchaîné serait à rapprocher des images «mi-subjectives» introduites par J. Mitry et commentées par G. Deleuze (1983)[13]. C'est effectivement une figure où sont réunis l'objet de la subjectivité d'un personnage (le vu) en même temps que lui-même (le voyant). Selon la nature de leurs associations, le syntagme mental glissera vers un pôle ou vers l'autre.

---

[12]Narrataire et énonciataire sont perçus du point de vue de l'espace de réception.

[13]Voir aussi la subjectivité indirecte libre de P.P. Pasolini (1976 : 27), qui "**implique une possibilité stylistique très articulée, libère les possibilités expressives étouffées par la traditionnelle convention narrative...**"

La représentation temporelle directe revient à l'énonciateur-narrateur lui-même. Décider de la durée que prend le passage d'un syntagme diégétique à un syntagme mental est une forme d'autorité par rapport au récit, mais également l'affirmation d'une marque d'auteur et de style. **"Seul le narrateur peut inscrire entre deux plans (à la faveur de coupes ou de raccords) la marque de son regard, ordonner un parcours de lecture et transcender l'unicité temporelle qui contraint inéluctablement le discours de la monstration"** (A. Gaudreault, 1989 : 114). Ainsi, ces raccords spécifiques sont de même facture dans un film de H. Hawks ou de P. Almodovar?[14] De plus, le principe de fondu-enchaîné relève des codes du filmique et non du profilmique. Nous proposons de considérer le fondu-enchaîné comme *l''image composite (entre-deux-images)*[15], mais aussi le

---

[14]C. Metz s'est empressé d'établir la distinction entre l'auteur qui est reconnaissable à son style et le foyer d'énonciation, qui est **"une instance impersonnelle, anonyme, en quelque façon «la même» pour tous les films, puisqu'elle ne dit rien d'autre que «ceci est un film». Les marques d'énonciation ne désignent personne. Elles désignent comme leur nom l'indique, l'activité qui produit l'énoncé, *l'acte filmique comme tel*, toujours identique à lui-même en son fond"** (1991. : 155).

[15]Un intitulé supplémentaire à une figure qui en compte tant. Nous nous éloignons du «fondu-superposé» de Jakobson (cité par C. Metz, 1977 : 232), et invoquons une terminologie qui n'a de valeur que dans la présente étude. Un rêve est un sommeil agité *entre* deux ressaisissements de soi (deux phases d'éveil). Un film est un conglomérat d'hétérogénéité (articulation de différentes matières de l'expression), et de ce fait, une

(la note continue sur la page suivante)

foyer de représentation dans lequel l'énonciateur se représente par le biais de ce que C. Metz (*ibid.* : 153) appelle des "***images objectives orientées***". L'énonciateur n'est pas seulement organisateur de la seule image mouvante, mais de l'ensemble des matières de l'expression. Ainsi, si l'*iconique* visuel est *bruité* par la superposition de deux images, le son (bruits, paroles, musique) prend aussitôt le relais du sens.

Un fondu-enchaîné annonçant un syntagme mental doit plus à son style qu'à sa performance. Il importe davantage de percevoir si tel raccord renvoie, tout d'abord, à la nature du récit (ici, mental ou non), puis à la façon dont il se retourne sur l'esprit qui l'a vu naître. "**Il a fallu la force de l'habitude, et la progressive stabilisation des codes, pour que certains trucages cessent d'être des trucages (c'est particulièrement le cas pour le fondu-enchaîné)**" (*ibid.* : 182). L'histoire montre effectivement que ce procédé de démarcation des syntagmes s'est rapidement codifié.

3.3.2 - LA SURIMPRESSION - AUTRE FORME CONDENSATOIRE DU FONDU-ENCHAINÉ

Il est possible maintenant de considérer sous un autre angle la séquence d'*Eve* :

---

séquence mentale est une trace résiduelle complexe d'inconscience *entre* deux consciences imagées.

La localisation du fragment verbal *"...en octobre dernier..."* met en évidence la complexité de l'organisation de la narration cinématographique. En effet, le fragment se situe à la lisière des deux récits, à la fois sur la plan 39 et sur le plan 40. Non pas que l'un des plans chasse l'autre. Au contraire, ils sont mis tous deux sur un même pied d'égalité par le procédé d'une surimpression temporaire que F. Jost (1987 : 29) attribuerait au "grand imagier". La collusion des matières en présence conduit à apprécier avec attention ce passage qui conditionne, plus que ne le suppose sa brièveté, le reste de la lecture. Le plan-charnière entre les deux récits se fait par l'intermédiaire d'un fondu-enchaîné qui, si on l'interrompt[16], évoque une variante de la surimpression, un syntagme simultané, selon C. Metz. Il s'agit, certes, d'un instant fugitif. Toutefois, il est suffisamment influent pour qu'on en déduise que le méga-narrateur ne s'efface pas tout à fait. M. Vernet signale que **"du côté de la fiction, la surimpression rend visible l'invisible, du côté du discours, ce trucage fait aussi voir ce que le cinéma d'ordinaire dissimule : son opération fondamentale qui consiste à fondre dans le mouvement**

---

[16]Un travail d'analyse nous permet d'agir de la sorte par déconstruction pragmatique. La souplesse d'utilisation du magnétoscope est d'un grand secours dans ce type de recherches. C. Metz (1977 : 341) parle de la nécessité d'isoler un fragment textuel (=figure filmique). C'est **"une sorte de bloc perceptif, visuel et/ou auditif, qui a déjà subi l'effet de cette isolation, et qui se trouve arrêté dans une extension matérielle déterminée"**.

(mouvement de la pellicule dans l'appareil, mouvement du représenté sur l'écran) deux photogrammes distincts et fixes qu'elle lie en un autre ensemble fluide" (1988 : 65). Rendre visible l'invisible, donner conscience des moyens du cinéma permet aussi de maintenir à distance le discours du méga-narrateur et celui du narrateur délégué. Ceux-ci se superposent par instants (Karen parle en voix over, mais qui la regarde à cet instant, hormis le spectateur?). Mais le rapport d'altérité méga-narrateur / narrateur délégué reste actif. Si la parole donne l'apparence d'un relais convenu entre les deux principales instances narratrices, l'image et le montage reviennent à poser un regard fragmentaire et partisan sur un événement[17]. Cela est bien une marque de subordination de la part du méga-narrateur par rapport aux autres actes de prises de récit.

> **"Tout souvenir, imagination rêve n'est pas en ocularisation interne...Un procédé, ancien, consiste à réunir en une seule image, par surimpression, le personnage et sa vision"** (F. Jost, *ibid.*)[18].

---

[17]Comment expliquer autrement l'"insert explicatif " (C. Metz, 1983, 126) sur les mains de Eve, que l'on imagine (trop) pures ?

[18]Pour l'auteur, il y ocularisation interne lorsque le spectateur s'identifie ponctuellement au regard du personnage (*ibid.* : 22).

Dans cet "*entre-deux-images-claires*", Karen est représentée en même temps qu'elle livre sa vision[19]. Cela renforce les effets de proximité, d'identité et d'appartenance au sous-récit, sans pour autant qu'il y ait une analogie de contenu matériel entre les deux plans. L'image qui vient se juxtaposer sur le gros plan de Karen est une évocation mentale. De même, la position pensive de Karen et la continuité de la voix, "à cheval" sur les deux séquences, atténuent la fusion d'un espace-temps dans un autre. Le verbal est donc la seule instance réfractaire à toute transformation due à ce saut dans le temps. Il affecte de son incidence la valeur narrative de la surimpression.

La surimpression, dans le cas d'un syntagme mental, matérialise sans équivoque l'état d'âme d'un personnage, et désigne ses propres marques d'énonciation. Il s'agit souvent d'un trouble figuré conventionnellement par la présence synchronique d'au moins deux agencements de l'image et du son. La confusion de la conscience profonde du personnage est signifiée par son incapacité à *éclaircir* les images en les

---

[19]Cela se passe comme si nous voyions le reflet de Karen Richards sur le verre protecteur d'une photographie. Le méga-narrateur nous montre la superposition aplatie de deux images. M. Vernet (1988 : 70), prend l'exemple de "la position «à la fenêtre» ou «dans le train» quand le personnage est coupé d'un lieu par une vitre ou un trajet". Plus loin, il ajoute, **"la surimpression emprunte alors à la réflexion, au miroir, par un effet débordant le seul cinéma"**(id. : 75). Au début de *La Cité des Femmes*, Snaporaz est face à une femme dont le reflet est projeté, à un moment précis, sur la vitre du compartiment. Il semble que cela soit la seule contribution de Fellini à cette figure filmique.

séparant. La particularité de la surimpression est **"d'*opérer* une sorte d'équivalence entre deux objets distincts : équivalence partielle, simplement discursive et métaphorique."** (C. Metz, 1977 : 155)

Sur un plan comme sur l'autre, les indices de subjectivité sont hautement codifiés et sont spécifiques de la vision psychique. Aussi **"il n'est pas extraordinaire de voir (au cinéma), «à travers les yeux du personnage» tout en voyant celui-ci à l'image"** (M. Vernet, 1988 : 33-34?)[20], comme il n'est pas particulier d'entendre ce que le personnage croit être le seul à percevoir. Ainsi, du point de vue de l'image mentale, le procédé de surimpression peut s'étendre à la superposition de l'image ancrée dans le récit premier et du son provenant d'un récit second.

Dans les grottes thermales de *Huit et Demi*, Guido, en plan serré et les verres de lunettes totalement embués, baisse la tête. Un voix-off feminine et irréelle s'élève : « *Son Eminence!...Son*

---

[20]Dans *L'Atlantide* (G. W. Pabst, 1932), un superbe plan d'ensemble montre le lieutenant Saint-Avit noyé dans son mirage, une mer déchaînée qui se substitue au désert. Un moyen que C. Metz (*ibid.* : 227) rassemble sous les apppellations de *métaphore mise en syntagme*, où **"deux éléments filmiques s'associent par ressemblance ou par contraste"**, et de *métaphore mise en paradigme*, quand **"les éléments se posent comme les termes d'un choix, dans la chaîne fimique, l'un remplace l'autre, en même temps qu'il l'évoque"**. L'auteur qualifie ces procédés respectivement de *comparabilité référentielle+contiguïté discursive*, et de *comparabilité référentielle + comparabilité discursive.*

Eminence...Guido!...Guido!...Son éminence t'attend...Son Eminence t'attend!» . Il s'agit d'une évocation sonore pour Guido, et à ce titre, la voix dont l'origine est à chercher dans une dimension onirique, recouvre le plan sur Guido. Toutefois, il convient de distinguer la surimpression de l'image et du son, du discours intérieur dont l'image et le son appartiennent au même niveau de récit.

3.4 - LA MENTALITÉ DIRECTE

L'image mentale peut se suffire à elle-même, et s'inscrire dans une suite syntagmatique discontinue d'images[21]. Dans cette catégorie, les paramètres distinctifs de l'image mentale sont à penser par retour à la réflexion de C. Metz sur le trucage au cinéma (1972 : 173-192). L'auteur explique, entre autres et à juste titre, le manque de rigueur qui est entendu sous l'appellation d'*effets spéciaux*.

La mentalité construite en *direct* est évidemment à situer au niveau du profilmique, et pendant la phase de tournage. Selon les mots d'A. Gaudreault (1988 : 121-131), cette opération est prise en charge par le *méga-monstrateur filmique* clivé en *monstrateur profilmique* (responsable de la mise en scène), et en *monstrateur filmographique* (délégué à la mise en cadre).

Le contexte d'élaboration de la mentalité permet de préciser le type de trucages employés. Il s'agit, dans un premier temps, de *trucages profilmiques*. Cela se traduit par la mise en place et l'organisation d'*informants* : lieux, objets, figures actorielles.

Les lieux sont pris en charge par le récit. Ils accueillent la construction conventionnelle d'un décor onirique ou fantasmagorique.

---

[21]Même *La Corde* (A. Hitchcock, 1948) est une suite de huit plans de dix minutes (correspond à la durée du magasin de la caméra). Un plan-séquence est appelé par C. Metz (1968 : 123-125), "un plan autonome", et par P. P. Pasolini (1976 : 88), **"une «subjective»".**

L'ensemble décor-lieu compose un espace qui vectorise le champ des actions possibles. Ainsi, les couloirs et les tobogans de *La Cité des Femmes* ou la séquence de remise de prix de *Toby Dammit*

Les objets qui ont une fonction décorative ou dramatique se déterminent par leur nombre et par la relation qu'ils entretiennent avec l'un ou l'autre des informants. Il est possible de substituer à la fonction première de l'objet une autre fonction en exagérant ses proportions ou en le transformant. Ainsi en va-t-il de la première apparition du Cheik Blanc (*Le Courrier du Cœur*, F. Fellini, 1951) sur la balançoire, vu au travers des yeux de Wanda, dans un plan semi-subjectif : **"...elle se retrouve tout à coup face à face avec son idole, qui se balance...très haut, entre les pins"** (J. Risset, 1990 : 5). Le saut de puce que fait ensuite le Cheik pour se rétablir sur le sol le rend davantage pitoyable. En deux plans, il est vu tel que Wanda l'imagine, et enfin, tel qu'il est réellement, c'est-à-dire ridicule.

Les figures actorielles se fondent avec l'espace mentalisé : le maquillage de la Saraghina, le costume du pape-mannequin de *Roma*, la gestuelle particulière et le langage spécifique de l'illusionniste (Asa Nisi Nasa) de *Huit et Demi*. Les gestes, en particulier, définissent la qualité d'un personnage, par leur économie (le Guido de *Huit et Demi)*, ou leur exhubérance, bref par la complémentarité entre éléments situés sur le plateau de tournage, et dont la symbiose souligne la dimension psychique. Les questions de localisation, de proxémie entre les objets et les personnages figurés, de proportions (respectées ou non) entrent également dans cette catégorie.

Dans *les Enchaînés* (A. Hitchcock, 1946), un plan semi-subjectif montre le personnage joué par I. Bergman victime d'une hallucination due à une absorption de poison. Elle dirige son regard vers le bas et vers la droite du cadre où des tasses à café aux dimensions supérieures à la normale sont disposées.

Une analyse identique est à développer au sujet du poisson baladeur d'*Arizona Dreams* (E. Kusturica, 1992)[22], ou du décor des séquences oniriques de *Brazil* (T. Gilliam, 1985).

Tout cet ensemble nécessite une préparation minutieuse préalable au tournage car ces éléments pré-existent à l'image[23]. A ce stade du film, qui oblige les membres de l'équipe à une coordination parfaite, les rares interventions sur le plan de l'expression sont pratiquées au niveau de modulations par rapport au piqué de l'image (manipulation directe sur la bague de netteté de la caméra) ou encore au niveau du rythme de défilement de la pellicule (ralenti ou accéléré ou, à l'extrême, arrêt sur l'image).La vision naturelle s'adapte aux vingt-quatre images par seconde. Tout procédé manifeste d'écriture s'inscrit comme un écart par rapport à ce point de vue ou à cette cadence normative et revient à contrarier la

---

[22]On devine, par instants, le fil manipulateur qui soutient le faux-poisson.

[23]Après le tournage, ces éléments du décor (costumes, morceaux de façades en trompe - l'œil) deviennent naturellement des objets de culte, de mythe. Ils sont préservés dans des musées à la gloire du cinéma, comme le M.O.M.I de Londres, ou abandonnés, comme on le voit dans *Intervista*. Des débris de décors d'anciens films de Fellini sont éparpillés à Cinecittà.

continuité illusoire des photogrammes, donc à proposer une entrée, soit dans la conscience d'un personnage ivre, drogué, fiévreux,...soit dans un niveau de conscience, par le biais d'une vision subjective de la figure actorielle[24]. Malgré tout, il convient de signaler une troisième position. Un arrêt sur image ou un jeu sur le défilement de la pellicule est une adresse manifeste de l'énonciateur envers le spectateur.

Ainsi, au début de *Huit et Demi*, Guido est enfermé dans sa voiture et regarde autour de lui. La caméra pratique un panoramique circulaire, et à chaque fois qu'elle découvre un personnage, l'image semble se geler un court instant. Un peu plus loin dans le film, le jeune Guido se fait surprendre par les prêtres alors qu'il dansait dans les bras de la Saraghina; s'ensuit une poursuite accélérée à la manière d'un film burlesque. Ainsi, toute distorsion par rapport à une vision naturelle n'est pas forcément imputable au trouble psychique d'un personnage, mais peut relever, comme il en a été question précédemment, d'une volonté d'écriture. C'est avec la même prudence qu'il faut évoquer l'article de C. Metz (1972 : 182) dans lequel il précise que **"le ralenti, par conventionnalisation progressive, peut ainsi devenir le signe**

---

[24]C'est l'occasion de rappeler le point de vue narratologique du groupe composé de M. Lagny, M.C. Ropars-Wuilleumier et P. Sorlin (1984 : 111 en note 1) : **"Par «objectif», nous entendons ici toute perception d'un personnage que le film considère comme ancrée dans le monde extérieur. Seront subjectives les images attribuées à l'invention du personnage (souvenirs, visions, hallucinations, rêves,...)"**.

rhétorique du passage au rêve". De même, lorsque le cadrage et l'angle de prise de vue choisis apparaissent irréalistes.

3.4.1 - LE TRAVELLING SUBJECTIF ET LE TRAVELLING MODALISE

Au niveau des mouvements d'appareils, le travelling est le plus significatif d'une subjectivité. Le *monstrateur filmographique*, par la nature du mouvement qu'il pratique (simulation d'hésitation et d'approximation ou maîtrise totale), renvoie, soit à son travail, soit au personnage. Le travail consiste à prendre conscience de l'effort qui est réalisé pour obtenir un mouvement ou pour pratiquer un déplacement d'un point A vers un point B, afin de mettre en évidence la présence d'un énonciateur qui affirme la paternité de l'événement en construction. Il est là, toujours derrière, dans ce fameux hors-champ *invisitable ou infranchissable*. C'est en cela qu'existe une indétermination quant à la figure du regard : est-ce un regard machinique ou un regard affectif? G. Deleuze répond, en partie, à cette question en évoquant l'idée même de conscience cinématographique : **"ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine."** (1983 : 34).

Un travelling subjectif est le fait d'une *conscience machine*, en d'autres termes, d'une machine manipulée par l'homme. D'où l'idée de monstrateur filmographique, dont le rôle est de se fondre dans le corps ou dans la conscience de la machine et du personnage.

La question générique peut, à cet instant, être reformulée de différentes façons : comment le monstrateur filmographique représente-t-il les pensées du personnage?[25] Comment le monstateur - hors-diégèse - parvient-il à conférer au mouvement qu'il imprime une valeur diégétique? Comment par le biais d'une manipulation mécanique, **"suggérer la tension mentale d'un personnage"** (M. Martin, 1955 : 38)?

Dans la plupart des films de J. Cassavetes, ou dans la première séquence du *Maris et Femmes* (W. Allen, 1992), apparaît la sensation du cinéaste "au travail". C'est un procédé utilisé *lyriquement* par C. Lelouch. Un regard extérieur et "structurant" dessine la scène. Dans un film comme *Dossier 51* (M. Deville, 1978), les travellings subjectifs sont présents dans la quasi totalité du film. Ils ont une dimension diégétique, sont imputables à différents personnages invisibles et absents de l'image. Ils sont maintenus en-deçà[26] de l'image, ce qui permet de passer sans

---

[25]Nous pourrions poser une hypothèse similaire quant à la prise de son. Un ingénieur du son est à même de construire une subjectivité de l'oreille. Une écoute intérieure que F. Jost (1987 : 49) appelle *auricularisation interne primaire*. Il est clair que dans notre étude, nous retrouvons l'idée d'écoute interne dont l'environnement se limite à la conscience du personnage. Dans *Noces Rouges* (C. Chabrol, 1973), la comptine entendue par la Lucienne relève de cette catégorie : elle, seule, la perçoit (une analyse de ce passage est proposée plus loin).

[26]Voir l'analyse de M. Vernet (1988 :44-47).

heurt, d'un hypothétique corps à un autre, et de ne jamais partager l'espace de la scène avec les interlocuteurs directs.

Au début de *Juliette des Esprits*, un travelling subjectif est proposé. Naturellement imputable à Juliette, il se révèle être l'action d'une conscience machine dirigée par le méga-narrateur (**16**)[27]. Le phénomène se vérifie avec le travelling subjectif d'ouverture de *Toby Dammit*, qui parcourt le hall de l'aéroport de Fiumicino. Ces exemples semblent évoquer des mouvements en *ocularisation zéro* et en *ocularisation interne*[28], puisqu'ils proposent un point de vue probable du personnage et, en même temps, l'affichage du travail du méga-narrateur. On peut encore citer le très beau premier épisode de *Journal intime* (N. Moretti, 1994), où l'auteur promène le spectateur sur sa vespa dans les rues de Rome. L'histoire évolue de la mi-subjectivité (l'auteur-personnage est représenté de dos), jusqu'à la subjectivité totale grâce au long travelling final à Ostia, qui découvre le monument kitsch dédié à la mémoire de P. P. Pasolini. Ici, N. Moretti est à la limite externe de l'intériorité. Le travelling est l'expression d'un appel aux souvenirs : les monuments historiques de Rome face aux constructions modernes et désespérées, la convocation surprenante de P. P. Pasolini, comme s'il s'agissait tout à coup de *prendre*

---

[27]Une étude détaillée de ce plan est proposée plus loin.

[28](M. Lagny, M. C. Ropars-Wuilleumier, P. Sorlin, (*ibid.* : 107) souligne que **"la focalisation interne est seule attestable, qu'elle relève du personnage...ou qu'elle mobilise le regard exclusif de la caméra"**, alors que la focalisation zéro dénote un *Savoir surplombant* de la narration.

conscience d'une œuvre de laquelle il se sent redevable. Une autre composante du travelling soulignée par M. Vernet (*ibid.* : 52-53) est *la translation*. Pour lui, le mouvement sort du corps du personnage et prolonge sa vision (*The mind's eye*). Il faut mentionner aussi ce qu'il appelle *vision «mémorielle»*, **"un mouvement du souvenir qui ramène en images à un lieu autrefois fréquenté, aujourd'hui déserté et qui donne la tonalité nostalgique et magique"**.

Dans *Nuit et Brouillard* (A. Resnais, 1956), nous retrouvons ces travellings somptueux le long des camps de concentration qui symbolisent "un rafraichissement de la mémoire et un éveil de la conscience".

La scène finale de *Roma* représente un ballet bruyant de motos circulant dans les rues désertes de la capitale. La caméra suit les motards, soit en se fondant dans le regard de l'un d'entre eux, soit en s'en détachant complètement. Ici aussi, sont confondus passé (monuments, fontaines) et présent (motos) dont l'alignement aboutit à l'idée d'une Rome éternelle[29].

Dans la séquence du périphérique noyé sous un déluge de boue et de bruits, un lourd dispositif technique est représenté, et parfois Fellini est filmé en situation de directeur. Tourner un film sur l'histoire de Rome, c'est d'abord tourner *autour* de Rome comme le fait la caméra par le biais

---

[29]Remarquons que ce point de vue semble exprimer un sentiment pessimiste de Rome : la caméra passe sur les monuments à *la vitesse du vent*, ce qui les rend à peine reconnaissables, alors qu'elle accompagne les motards. Paradoxalement, ce sont les monuments qui se mettent en mouvement, alors que les motards restent immobiles *à grande vitesse*.

de longs travellings. Il semble que le grand périphérique ait le même symbole que le (ridiculement étroit) Rubicon d'antan. Hier, les romains défendaient Rome contre les envahisseurs; de nos jours, ce sont les romains eux-mêmes qui empêchent l'accès au centre. Serrées les unes contre les autres, les voitures sont totalements figées (seule la caméra se meut), et lorsqu'un vestige du passé tente de traverser les limites (un cheval galope entre les véhicules), il disparaît aussitôt (le cheval est renversé par une voiture).

Du travelling subjectif, M. Martin (1955 : 38) propose une définition, qui nous semble réductrice : **"tout mouvement est dit «subjectif» si l'appareil prend la place de l'œil d'un des personnages de l'action -«objectif» si la caméra exprime le point de vue du spectateur, témoin extérieur et imparfait"**. F. Jost parle, lui, de*travelling délié*. Il est convaincu, en tout cas, que tout mouvement de cette qualité reflète la perception interne de l'auteur (diégétisable) et du personnage.

3.4.2 - PANORAMIQUES ET TRAJECTOIRES SUBJECTIFS ET MODALISES

Pour compléter l'analyse des mouvements de caméra, il est nécessaire d'aborder les panoramiques, et les pano-travellings[30].

---

[30]Nous nous limitons aux mouvements qui font acte d'un déplacement réel. Aussi, nous occultons le travelling virtuel pratiqué par le zoom, les incrustes (les faux déplacements

(la note continue sur la page suivante)

La fonction du panoramique est plutôt d'ordre descriptif. Il a souvent pour objet de présenter un espace. Il est un mouvement qui peut être associé à un personnage, surtout par le jeu du montage (*occurrence interne secondaire* de F. Jost). **"Ainsi, un panoramique latéral sera compris comme subjectif ou comme neutre selon qu'il est ou non précédé ou suivi d'une *autre* image, montrant un personnage qui tourne la tête de façon bien visible"** (C. Metz, 1991 : 118). Ainsi, la subjectivité que l'auteur qualifie d'*extrinsèque* peut signifier un contenu mental si certaines conditions sont respectées :

1 - il faut que le plan de coupe montre un personnage dans une attitude propice à déclencher une activité psychique : les troubles mentaux et prémonitoires de l'héroïne des *Yeux de Laura Mars*, l'ivresse du héros de *La Mort aux Trousses*,... Une fois que les qualités psychologiques du personnage sont explicites, le panoramique n'a finalement pas besoin d'être *exposé* subjectivement, comme le montrent C. Metz (1972) et M. Vernet (1988). La digression permet de différer l'action, alors que le temps suit son cours.

C'est ainsi que Guido et Juliette[31], dans leurs attitudes contemplatives, donnent à voir leurs visions. Dans *Juliette des Esprits*,

---

en voiture chers à A. Hitchcock) et enfin les simulations de travellings dans les dessins animés.

[31]*Huit et Demi* (1963) et *Juliette des Esprits* (1965) possèdent à plus d'un titre des similitudes.

le personnage endormi sur la plage est tout à coup brusquement expulsé de son rêve par le son-off d'un avion (126), et en même temps, un thème musical guilleret se fait entendre. Son premier regard balaie de droite (127a) à gauche (127b) la plage. Le rythme régulier du panoramique contraste avec la séquence onirique qui le précède . Le passage rêve / réalité se réalise par une série d'oppositions : vent / musique, ralenti / allure normale et chuchotement / animation sonore. Seule, la confrontation de ces paramètres signale le niveau de récit, dans la mesure où l'attitude de Juliette reste inflexible.

2 - le rêve, le souvenir et le fantasme supposent une paralysie momentanée de l'activité motrice. Il faut que se produise une forme de *contre-point* entre le mouvement panoramiqué du *vu* et l'immobilité du *voyant*[32], faute de syntaxe cinématographique légitimée du point de vue de la narration. Celle-ci est alors mise au compte de la confusion et

---

[32]N'est-ce pas la position du spectateur? C'est, si nous poussons cette idée un peu plus en avant, la condition fondamentale de la communication audiovisuelle. Nous posons l'hypothèse que l'une des deux instances (texte filmique et spectateur), doit être animée. Ainsi, quand l'image est figée, le spectateur se met en mouvement (il cherche une meilleure position, il fouille dans ses affaires,...); quand l'image est muette, celui-ci souhaite inconsciemment la sonoriser en parlant (c'est l'instant qu'il choisit pour être victime d'une quinte de toux ou pour commenter le film à son voisin). C'est une situation que l'on rencontre fréquemment dans les salles de cinéma. L'inverse est aussi vrai. Un film d'action "cloue" le spectateur sur son siège. La ligne tendue entre l'écran et le spectateur n'est jamais droite. Il est nécessaire que l'un ou l'autre des pôles dévie de la perpendiculaire pour réveiller son existence, donc sa conscience. Dans des films résolument statiques -comme c'est le cas de *La Mort d'Empédocle* (J. M. Straub, D. Huillet, 1987), le spectateur est à la recherche du moindre tremblement de l'image. Son

(la note continue sur la page suivante)

du trouble mental du personnage. Aussi, Juliette rend visite à Suzie. Un plan en plongée totale[33] la montre allongée sur un lit (647), puis un panoramique rapide descendant (**647a**) considère Juliette-enfant étendue sur le faux-grill (élément de décor déjà aperçu lors de la première séquence de souvenir). Et enfin, on retrouve dans le plan suivant la même composition qu'en 647 : Juliette se dresse brusquement, et par l'action d'un panoramique gauche-droite (648a) apparaît un éphèbe à ses côtés. Les deux mouvements panoramiques décrits (**647a**, 648a) ont évidemment deux fonctions différentes. Le premier est signalé clairement comme une évocation mentale (débrayage total et apparition d'un élément hétérodoxe par rapport au contexte), alors que le second confirme la présence d'éléments déjà existants (la distance entre Juliette et l'éphèbe est respectée).

3 - la dernière condition à un panoramique sans signes extérieurs de subjectivité, est que lui soit associé une voix-over, précisant par quelque hyperphrase cette subjectivité.

---

regard se porte sur les bords du cadre et devient périphérique. **"Il prend particulièrement conscience de l'activité perceptive exercée, et imposée par la caméra"** (M. Lagny, M. C. Ropars-Wuilleumier, P. Sorlin, *ibid.* : 106). Quand un frémissement se produit, le spectateur y trouve de la vie : «Voilà, cela me regarde, cela me parle!».

[33]Cette plongée est une illusion, puisqu'elle prend appui sur un plafond-miroir face au lit. Il s'agit donc en réalité d'une contre-plongée totale, d'où la possibilité de réaliser le mouvement panoramique descendant.

Le dernier mouvement combine simultanément le travelling et le panoramique[34]. Il est qualifié curieusement de *trajectoire* par M. Martin (id. : 43); premiers plans succédant aux images d'archives d'*Une Journée particulière* (E. Scola, 1977), ou séquence de présentation de *Fenêtre sur Cour*, qui répète deux fois le même mouvement complexe. Il renvoie plus directement à "celui qui prend le film", qu'à "celui qui regarde la scène". C'est un acte majoritairement énonciatif, qui s'égrène de façon pesante dans la presque totalité des *Ailes du Désir* (W. Wenders, 1987).

Il est à remarquer que Fellini aime à utiliser dans ses films ce type de mouvement de caméra : l'installation de l'affiche publicitaire dans *La Tentation du Docteur Antonio*, la découverte de la station thermale soutenue par *La Walkirie* de Wagner (revisitée par Rota) dans *Huit et Demi*, la première séquence de *Juliette des Esprits* (l'effervescence de la préparation de la fête d'anniversaire de mariage), la déambulation dans le hall d'aéroport de *Toby Dammit*, l'arrivée du jeune Fellini à Termini dans *Roma* qui fait directement référence aux premiers plans de *Ginger et Fred*. Otello Martelli, le chef opérateur du cinéaste, confesse que **"parfois (Fellini) fait faire à la caméra des mouvements de**

---

[34]Sa réalisation nécessite un appareillage filmographique élaboré : luma, steadycam ou encore robotisation "à distance" du mouvement. L'invention, entre autres, du steadycam a procuré aux opérateurs un confort de mouvement sans pareil, et a, de ce fait, augmenté les possibles textuels. S. Kubrik a été un des premiers à s'en servir brillamment. Citons la séquence finale de la poursuite dans le labyrinthe de *Shining* (1979), et le jogging de *2001 : l'odyssée de l'espace* (1968).

caméra allant jusqu'à 360 degrés." (cité par G. Salachas, 1970 : 157). Il semble que ces moments de performance technique soulignent encore plus intensément la présence de Fellini.

3.4.3 - LE CORPS ABSENT DE L'IMAGE

L'image subjective *exposée* désigne le corps qui l'habite, soit par un degré conséquent de *trucages*, soit par la discrétion de ces mêmes trucages. Le choix de l'instance monstratrice, décidé préalablement et pratiqué au moment du tournage grâce à "l'appareillage filmographique"[35], organise le type de subjectivité que l'on s'efforce d'impressionner sur la pellicule. Pour reprendre la répartition d'E. Branigan, les *visions normales*, les *distorsions optiques* et les *images non optiques* sont, avant d'être des représentations, une scène (espace continu) considérée selon un certain point de vue (espace fragmenté) appelé à être incarné. Elles sont soumises aux modalités de la vision.

Par rapport aux instances de récit isolées par A. Gaudreault (1989), les paramètres de la subjectivité immédiate semblent se situer lors de la phase de tournage, où les seules interventions se pratiquent au niveau du

---

[35]Pour A. Gaudreault (*ibid.* : 117), la notion de profilmique introduite par E. Souriau est associée à la notion de filmographique, tout effet construit par l'appareillage cinématographique, **"qui, sans affecter de manière concrète le profilmique lors du tournage, transforme la perception que le spectateur en aura lors de la projection"**.

dispositif profilmique et au niveau du choix des cadres et angles de prise de vues. Le *monstrateur profilmique* évolue sur le plateau, sur la scène en trois dimensions réelles. Il conçoit, déplace et organise les éléments dans le but de construire une dimension psychique. Le *monstrateur filmographique*, au fait des moyens dont il dispose sur l'instant, les combine pour atteindre le même but. L'un et l'autre interviennent successivement selon les repères *hic et nunc*. Ils sont présents sur le tournage pour composer un plan subjectif. Une dernière précision reste à faire, quant à la proximité de ces instances monstratrices par rapport à la scène de tournage. Le monstrateur profilmique gouverne sans partage l'espace de tournage. Il a un rapport *tactile* avec tout ce qui compte dans la construction physique d'une scène : il est perceptible, - vu et entendu[36] - par tous, il est celui vers qui tous les regards convergent. Le *monstrateur filmographique* occupe un poste technique. Il pose son œil particulier et parcellaire sur la scène. Il construit le cadre que conçoit le *monstrateur profilmique*. Ce dernier, finalement, se situe toujours derrière la machine.

Notre réflexion sur la mentalité directe semble glisser irrémédiablement vers l'en-deçà de l'image, à mi-chemin entre, d'une part, la *monstration filmographique* / la *monstration filmique* et d'autre

---

[36]Si besoin est, il utilise un mégaphone de la même façon que Guido dans la scène finale de *Huit et Demi* ou encore que Fellini lui-même lorsqu'il dirige la séquence du périphérique dans *Roma*.

part, l'attirance vers une implication narrative. D'un côté, la méga-monstration filmique agit sur l'instant et sur le matériau profilmique, à l'extérieur de la diégèse; de l'autre, le corps du personnage, plausible narrateur délégué, commence à se construire à la lisière de la diégèse. Différents paramètres sont mobilisés, comme "le genre de l'histoire, la situation diégétique" (M. Vernet, 1988 : 57), mais aussi, la faculté qu'a la subjectivité de cristalliser dans son présent, son avant et son futur. Cela conduit à préciser l'effort performatif de l'instance médiane qui occupe cette place :

1 - un personnage représenté propose, par instants, un point de vue subjectif sur quelque événement. Il prête son regard au spectateur, tout en partageant sa vision avec d'autres figures actorielles. C'est le cas de *Fenêtre sur cour* et de sa copie modernisée *Body double* (B. DePalma, 1984). Les personnages sont maintenus à distance des événements, et développent ce qu'il est commun d'appeler une faculté de *voyeurisme*. C'est, à cet instant, qu'ils sont le plus proches des qualités du spectateur : voir sans être vu, et sans pouvoir agir. La frustration est grande, et le plaisir, en conséquence. Dans ce cas, il semble que le méga-monstrateur soit maître des types d'angles de prise de vue et de mouvements qu'il imprime[37].

---

[37]A. Hitchcock est un manipulateur qui joue avec le binôme identification/répulsion.

2 - un personnage actualise ses visions mentales, soit en n'apparaissant pas et l'image est subjective[38], soit, en s'y projetant partiellement, et l'image est *mi-subjective*. Le degré d'exposant, dont l'image témoigne, l'associe au personnage seul, sans possibilité de partage, sauf avec le lointain spectateur. Il n'est plus question ici de voyeurisme, mais de *voyance*. Les moyens du cinéma permettent à un personnage de se projeter virtuellement vers l'avenir, de rappeler le passé ou d'objectiver des fantasmes. L'itinéraire onirique de Guido, et les dérives psychiques de Juliette relèvent de cette catégorie.

Dans l'image mentale, le personnage est donc à la fois *visionnaire* et *exhibitionniste* : il voit et aime se voir, dans une sorte de véritable mise à nu, et selon deux formes de voyeurismes au niveau de l'ensemble du film."**Durant la projection du film, le public est présent à l'acteur, mais l'acteur est absent au public; et durant le tournage, où l'acteur est présent, c'est le public qui est absent. Ainsi le cinéma trouve-t-il le moyen d'être à la fois exhibitionniste et cachotier.**" (C. Metz (1977 : 117).

---

[38]La tradition maintenant centenaire des codes du film permet, de nos jours, de produire des films presqu'entièrement conçus en caméra subjective, sans déstabiliser le spectateur comme ce fut le cas avec *la Dame du Lac*. *Dossier 51* (M. Deville) ou *Prova d'Orchestra* (F. Fellini) sont des exemples parmi d'autres.

3.5 - LA SUBJECTIVITE DIFFEREE

La subjectivité est soumise aux contraintes des codes du filmique. C'est donc *a posteriori* et "à tête reposée" qu'elle se construit. Selon A. Gaudreault (1989 : 122), ce travail incombe au *narrateur filmographique*, responsable de la mise en chaîne des plans. C'est le stade où le discours s'élabore par ordonnancement motivé des arguments-plans. Discours, parce que l'instance racontante se manifeste à chaque raccord, même si, comme le soutient l'auteur, elle multiplie les efforts pour se rendre invisible (*ibid.* : 125).

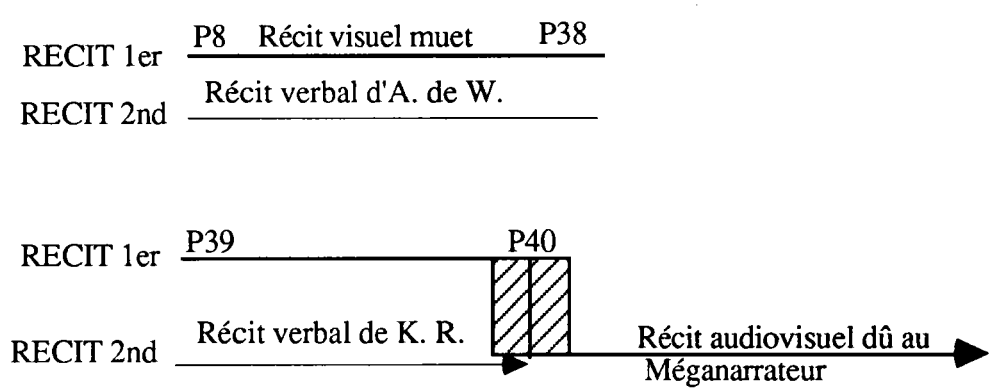
En prenant appui sur l'extrait déjà cité de *Eve*, il faut préciser à quel niveau intervient le *narrateur filmographique*, et en quoi son champ d'action est fixé par la volonté du méga-narrateur.

Dès le plan 40 de ce film, un récit audiovisuel (imputable au méga-narrateur) accompagne le récit verbal du narrateur délégué. Le syntagme mental débute en totalité. Toutes les matières ont ainsi intégré le récit second. Un peu plus tard, lorsque la voix s'éteint, *Karen Richards* recouvre sa position de personnage dans l'intra-diégèse, au même titre que l'ensemble des figures actorielles qui habitent le souvenir. Ce retour aux normes confirme le méga-narrateur en ordonnateur des récits et

sous-récits, dans le sens où il investit, avec discrétion, l'ensemble des canaux du matériau filmique[39].

Celui-ci marque d'autant plus son identité aux plans 36 et 38. *Un arrêt sur image* indique de façon intense le contrôle d'une instance qui règle l'ensemble du récit. Il s'agit aussi d'une interruption de la course du temps, un "effet-photographie", qui renvoie l'image à son passé, contrariant ainsi toute évolution vers l'avenir. Plus qu'un procédé plastique, l'arrêt sur image, par son indice d'irréalité, annonce les futurs syntagmes mentaux.

Nous proposons d'illustrer la transmission de la paternité des différents récits de la façon suivante :



[39]Il est intéressant de noter que le méga-narrateur intervient, par instants, pour nous rappeler les limites du support film. Par procédés de condensation et de déplacement, il **"intervient directement sur le signifiant et l'affecte dans sa matérialité"** (C. Metz, 1977 : 351). C'est tout l'écart qui sépare l'inconscient, "texte sans frontières et sans dépôt extérieur", du film qui, lui "est gravé (sur pellicule)".

L'écriture fellinienne n'use, quant à elle, que très rarement des indices d'irréalité. L'illusion du mouvement et de la perspective est maintenue. Toutefois, il est un exemple dans *Juliette des Esprits* qui mérite d'être signalé. Une première séquence de souvenir entraîne Juliette vers le cirque de son enfance. La succession des plans est interrompue par un plan gelé (**294**) qu'elle commente en voix-off. Cela se passe comme si le méga-narrateur suspendait son action pour laisser davantage un espace d'intervention à Juliette[40].

Dans un autre registre, il faut citer les longues séquences successives de souvenirs[41] des *Noces Rouges* (C. Chabrol, 1973), dont la

---

[40]Ce point précis est analysé ultérieurement.

[41]C. Metz (1991 : 121) remarque que le souvenir tend à s'échapper de sa nature mentale dans la précision et la richesse des détails. "**...il lui arrive souvent, à la différence d'autres images mentales, de perdre en cours de film son caractère de souvenir, de se transformer en un morceau d'intrigue comme les autres, et d'être pour ainsi dire *repris* par le film d'ensemble...qui en rabote plus ou moins l'aspérité «subjective» et en étouffe la résonnance du passé.**" La prise en charge de ce récit revient au *narrator* (A. Gaudreault, 1989 : 181) ou au *grand imagier* (F. Jost, 1983 : 206). "**le narrateur délégué... n'est pas réputé, au sein de son monde diégétique, être un «usager» du langage cinématographique**" (A. Gaudreault, *ibid.*). Toutefois, le point de vue de C. Metz peut être discuté à un niveau. Il ne semble pas qu'il faille procéder à une opposition si radicale entre image-souvenir et autres types d'images mentales. Ainsi, *La Cité des Femmes*, est plus une histoire qu'un rêve.

fonction est de préciser la nature des relations entre Pierre et Lucienne[42]. Le plan 45 montre en plongée Lucienne allongée sur son lit[43]. En son-off, des bruits de klaxons diégétiques. Une comptine chantée par des enfants arrive crescendo, en même temps qu'un son de plus en plus intense de xylophone. Tout cela est combiné à un zoom avant[44] qui dématérialise l'ensemble du décor. Plusieurs matières de l'expression sont associées pour faciliter l'entrée dans le récit second : le canal visuel (jeu sur la netteté et rapprochement virtuel avec le personnage) et le canal sonore (effacement progressif des sons diégétiques et substitution de bruits externes au récit premier) s'entendent pour attirer le souvenir. Le plan 46 convoque les mêmes matières, mais de façon inverse (restitution de la netteté, disparition des klaxons et clarté de la comptine). Une démarche identique permet d'analyser le *geste de sortie*. Le plan 93 du récit second montre, en cadrage serré, Pierre et Lucienne près d'un lac. Un zoom

---

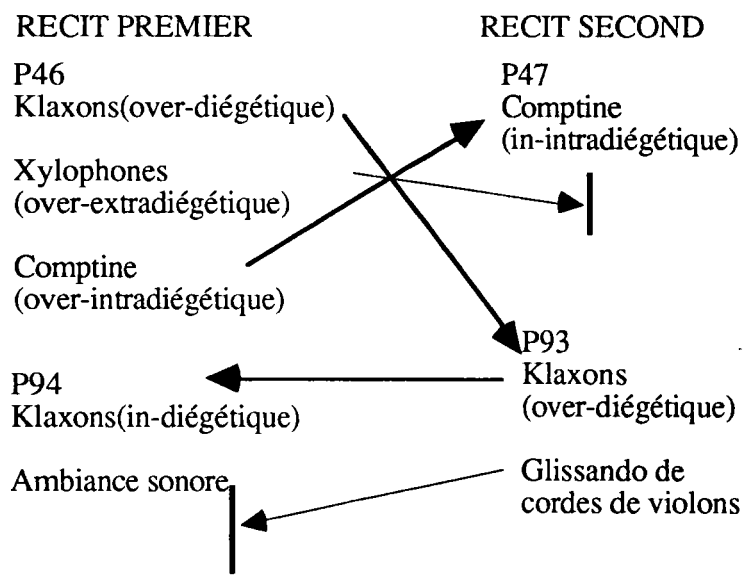
[42]Cet extrait se situe dans la toute première partie du film, après la présentation des principaux protagonistes de la diégèse.

[43]Nous retrouvons la tripartition traditionnelle définie dans le chapitre deux: chambre à coucher / personnage / mentalité probable. Voir la citation déjà présentée de C. Metz (1991 : 118). Notons que la femme de Pierre passe sa vie dans sa chambre.

[44]Il est admis que c'est un procédé fréquemment utilisé pour signifier le passage de l'extériorité à l'intériorité et inversement. Par exemple, dans *Huit et Demi*, lors d'un rêve de Guido, Claudia est allongée sur un lit. Un zoom avant se rapproche d'elle en même temps qu'elle dit :*«Je veux faire de la propreté, faire de l'ordre...»* , une sonnerie de téléphone sort Guido de son songe.

avant dématérialise les lieux et les personnages, et un glissé crescendo de violons combiné à une intervention de klaxons s'éclaircissent progressivement dans le plan 94. Celui-ci montre un mariage du point de vue de l'appartement de Pierre, que l'on découvre après un zoom arrière. Des effets de similitudes et d'oppositions se mettent en évidence et permettent à deux images différentes de se prolonger sémantiquement.

Ainsi, nous pouvons restituer chacun des éléments à chacun des récits, du seul point de vue de la bande-son:



Cet exemple permet de traiter de ce que F. Jost appelle l'*auricularisation*, c'est-à-dire, **"les relations entre les informations auditives et le personnage"** (1987 : 37). La bande sonore de cet extrait met en évidence les notions de source et d'ancrage de

l'environnement sonore du film.[45].Deux origines paraissent évidentes : le personnage invite le spectateur à intégrer son univers auditif, et le méga-narrateur dirige l'espace sonore diégétique et extra-diégétique. A ce titre, il convient de mobiliser la partition proposée par l'auteur (id. : 40-42) :

- le crescendo des notes du xylophone ainsi que le glissando des cordes de violon sont indépendants de l'environnement diégétique. Il s'agit, selon l'auteur, d'une combinaison audiovisuelle *libre-musicale*. Son faible degré d'iconicité la rapproche d'une sensation pure. Dans ce fragment filmique, elle a valeur d'expressivité et participe, en *geste d'entrée*, à faire glisser le récit vers le souvenir, et en *geste de sortie*, à récupérer ce même récit. Cependant, ce type de perceptions sonores se rencontre habituellement pour signifier l'introduction dans un niveau de conscience. Sa fréquence en a fait, par habitude, un code établi. Sa participation au sens du récit est évidente. Aussi, plus qu'un indice plastique, l'intervention du xylophone[46], comme du violon, peut aussi être *liée-musicale*, au même titre que les glissando de harpes, les gongs,...

---

[45]Nous posons le problème du point de vue sémiologique et narratif plutôt que technique. Comment le son signifie-t-il, et que raconte-t-il? En effet, le noir de la salle de cinéma dématérialise toute source sonore.

[46]La *mélodie* du xylophone prête aux images "**son emprise...avec tant de générosité qu'elle est finalement ressentie, contre toute raison comme indispensable à l'action, comme parente des personnages, ou des lieux...**" (C. Metz, 1991 : 148-149).

- de *libre-concrète*, la comptine devient *liée-concrète*. Toutefois, une attention particulière incite à relativiser cette conversion. Si la situation géographique de Lucienne (plan 45) ne permet pas d'ancrer la comptine, son attitude incite à anticiper sur une possibilité d'évasion par rapport au contexte. Le fait que cette perception sonore soit du seul ressort du personnage place irrémédiablement son origine au sein de l'univers diégétique.

Malgré tout, son traitement, confus et sourd au plan 45, et éclairci au plan 46, revient au méga-narrateur. La comptine, dès son apparition, appartiendrait déjà au récit second, ce qui encourage à penser que son origine est *intra-diégétique*, et nous conduit à adopter une position médiane. Tout raccord est, en effet, une rupture et un risque de décrochage par rapport au récit. Toutefois, il paraît primordial de privilégier le petit intervalle, en fondu-enchaîné, où toutes les matières de l'expression se rencontrent. Il semble que cela soit à cet endroit que celles-ci se transforment, et que le narrateur reste maître des choix narratifs.

Des hypothèses identiques concernent le traitement des klaxons. Inversement, ils sont ancrés dans le récit premier. Ils sonnent "le réveil du personnage". De *liée-concrète* over (45), la combinaison audiovisuelle se transforme en *libre-concrète* in (94). Le temps du souvenir est intimement lié aux klaxons. Ce sont eux qui bornent le fragment mental. C'est également leur itinéraire (procession nuptiale) en quasi boucle (de Lucienne à Pierre) qui limite la durée du récit.

La question de la distance sonore est également à traiter dans l'identification d'un syntagme mental. Il est apparu que les variations sonores de bruits ou de musique avaient pour fonction de passer du récit premier au récit second. Il est vrai que des différences de volume interviennent surtout pour appréhender la distance entre la position du personnage[47] et la source sonore **"dans tous les cas où la bande sonore est soumise à la distance apparente du personnage, on dira qu'il y a *auricularisation zéro*"** (*ibid.* : 53). Poursuivons un instant les prospections du côté des propositions de F. Jost (*ibid.*) :

- l'auteur parle d'"***auricularisation interne primaire*, lorsque certaines déformations écartent la bande sonore des codes du réalisme et renvoient d'emblée à la subjectivité d'une oreille"**. Dans le fragment analysé, deux courts instants relèvent de cette catégorie. La fin des plans 45 (sensation confuse de la comptine) et 93 (klaxons à peine perceptibles), situe effectivement l'ancrage dans l'oreille du personnage. Mais, il n'est pas certain qu'il perçoive ces sons tels qu'ils sont restitués. Cet écart par rapport à une visée réaliste renforce seulement le souvenir auquel la comptine est destinée, et le retour au présent dans lequel les klaxons s'immiscent.

---

[47]Il est plus correct de parler de la position du spectateur. Celle-ci et celle du personnage se confondent dans le cas d'une caméra subjective. C'est le cas de l'image mentale et par extension du syntagme mental vu de *l'intérieur* du personnage et amené jusqu'aux spectateurs. La perception "réaliste" est bien destinée à ces derniers. Le grand intérêt des travaux de F. Jost en est encore plus déterminant.

- **"Il y a *auricularisation interne secondaire*, lorsque la subjectivité auditive est construite par le montage et le visuel"**. Elle est à la charge du méga-narrateur, organisateur des représentations mentales. Toutefois, il convient de retenir ce que l'auteur appelle une *occurrence déliée*. La comptine en 45 est l'émanation du souvenir appelé à se matérialiser. Celle-ci, à cet instant, n' a aucun repère, si ce n'est le personnage.

Il en va de même, par cheminement inverse, pour les klaxons en **93. "Plus souvent, l'occurrence libre d'un son concret est l'occurrence d'un son, qui, manifestement, n'appartient pas au présent du monde du diégétique"**(*ibid.* : 52). Les confrontations d'ancrage des sons incitent à un effort de modalisation et d'anticipation par rapport au présent de la perception. C'est au niveau de la frange (le fondu-enchainé) des deux récits où tout se décide,...que le méga-narrateur sélectionne la façon dont il entend faire passer d'un niveau de conscience à un autre.

Il reste une dernière précision à apporter en ce qui concerne le traditionnel champ-contre-champ.

Du point de vue de la narration, l'image mentale met en relation deux espaces hétérogènes. L'un est considéré depuis l'endroit où est situé le voyant, l'autre est construit par les facteurs (de déséquilibre) psychologiques du dit voyant. M. Martin parle, un peu rapidement à notre sens, de *champ-contre-champ mental* (1955. : 83). Le *vu* acquiert une dimension imaginaire que F. Jost qualifie d'*occurrence modalisée* (1987. :

28). Plus précisément, le *vu* se distingue par des marques d'énonciation que le méga-narrateur active. Par les effets de déformations du contenu de l'image (netteté/ flou, colorisation, polarisation,....), celui-ci désigne clairement un point de vue particulier du personnage.

Dans *La Mort aux Trousses* (A. Hitchcock, 1959), l'éthylisme de "Kaplan" est signifié par des superpositions décalées de la même image, ou dans *Les Yeux de Laura Mars* (I. Kerschner, 1978), le don de voyance de la photographe est montré par un traitement de l'image qui se distingue très clairement du reste du film.

Ces exemples proposent un alignement parfait de la position de la caméra et du regard qu'est censé porter le personnage. Ils explicitent, également, le fait que **"pour se couler dans le regard («subjectivement»), il faut connaître la personne («objectivement»)"**(C. Metz, 1991 : 115).

En plusieurs endroits de *Juliette des Esprits*, le personnage principal est considéré en situation d'occurrence modalisée. Toutefois, il faut admettre que l'objet de la vision de Juliette ne s'encombre pas d'effets manifestes. Par exemple, un ensemble de trois plans permet d'illustrer ce propos. Lors de sa première visite chez le détective-confesseur, Juliette est sujette à des hallucinations :

- 384, gros plan sur Juliette.
- 397, plan d'ensemble sombre d'un personnage barbu décadré vers la droite dont le regard se dirige vers la caméra. Une intervention sonore en off se fait entendre :« *Malheur à quiconque tolère le péché.*».

398, retour sur Juliette en gros plan.

Cette série semble être structurée à la façon d'un champ-contre-champ total dès lors que les regards sont échangés. Malgré tout, le plan intermédiaire s'affiche comme mental par l'autorité d'actes imputables au méga-narrateur. En effet, l'axialité des regards ne paraît pas être respectée, et enfin le personnage mystérieux est situé dans un espace indéterminé par rapport au bureau du détective.

C. Metz (1972 : 175-177), relayé en cela par M. Vernet (1988 : 33), apporte un éclaircissement de premier ordre par l'introduction des notions de *taxèmes* et d'*exposants*. Le *taxème* est un **"segment indécomposable de la chaîne, il monopolise l'écran pendant un moment"** (C. Metz.), **"c'est un élément qui affecte l'image toute entière...sans être cernable ou décomposable"** (M. Vernet). Quant à l'*exposant*, il relève d'un effet de trucage (C. Metz), **"un élément qui dans l'image est une forme isolable...qui pourtant modifie par rapport aux autres le statut de l'image."** (M. Vernet). De tels éléments indiquent la nature du corps du regard.

La question du son est à analyser du même point de vue (écho, déformation de la voix,...).

Dans *Les Trois Jours du Condor* (S. Pollack, 1975), le personnage tente de se souvenir d'une phrase entendue deux jours avant. Le travail de la mémoire est traité par le biais d'un écho et de chevauchements de voix qui obscurcissent le souvenir. L'objectif d'un tel traitement audiovisuel est de n'associer la subjectivité qu'au seul personnage.

Juliette des Esprits semble relever de ces deux catégories. Les représentations de conscience du personnage sont à considérer à partir des notions introduites par C. Metz. Le film comporte ce qu'il est possible maintenant d'appeler des images mentales totales et des images mentales partielles :

- les premières, plus nombreuses, se réalisent le plus souvent au niveau des syntagmes mentaux (le rêve de la plage, les souvenirs du cirque et de la pièce de théâtre). L'articulation des plans nécessite la mobilisation de l'ensemble des matières de l'expression.

- les secondes s'inscrivent davantage dans des visions isolées et soudaines de fantasmes. Par exemple, la manifestation récurrente des boucles de vent fait basculer vers la rêverie un plan supposé réel.

3.6 - LA DOUBLE REFERENCE DE L'IMAGE MENTALE

Selon R. Odin (1990 : 32), le signe iconique audiovisuel repose sur le principe d'analogie[48], et participe aux **"rapports de ressemblance entre le signifiant et le signifié"**.

Par exemple, comme c'est souvent le cas chez Fellini, une manifestation sonore motive un complément d'information, si l'image est pauvre. Les *boucles de vent* placées sur tout plan annoncent une image mentale présente ou à venir. Aussi la connaissance de l'ensemble de l'œuvre de Fellini amène le spectateur averti à s'éloigner de l'abstraction première que peut évoquer un souffle de vent, et à en déterminer un fort degré d'iconicité. Un gros plan de Juliette, de Guido ou de Toby Dammit soutenu par un son de cette nature (qui devient avec le temps une marque d'auteur) enferme forcément l'image dans une situation mentale.

Ainsi, la longue collaboration entre M. Fano et A. Robbe-Grillet travaille aussi à procurer à la bande-son, non plus une fonction ornementale, mais significative. D'un point de vue radical, la réflexion de

---

[48]Nous introduisons le terme d'analogie en entrée pour exprimer le fait que la notion travaille plus sur le texte en tant que forme que sur la signification première. D'autre part, c'est bien par l'analogie que semblent se constituer des réseaux de significations par le jeu des références. En effet, la reconnaissance mobilise d'abord une culture audiovisuelle et aussi cinématographique.

M. Fano (1981) va à l'encontre d'une utilisation du son (et de la musique) comme simple illustration de la bande-image[49].

Cette idée pourrait être également adaptée à la complicité entre N. Rota et Fellini. **"Les compositions de N. Rota (...) dépassent de beaucoup la mesure traditionnelle d'une accentuation dramaturgique de situations. Les musiques de Rota sont l'âme chantante de Fellini, elles sont l'expression de la mélancolie nerveuse du cinéaste, (elles) sont le battement de cœur mis en musique du cinéaste..."** (F. Tornabene, 1990). Il semble que la musique de Rota ne doive pas seulement se comprendre comme un effet signalétique du type : *«Attention, le personnage va rêver ou va fantasmer...»*, **"sa musique marque le crescendo vertigineux des fantasmes"** (J. C. Bonnet, 1978: 10).

Par exemple, dans *Toby Dammit*, le personnage voit (sans que cela soit visualisé) le diable (**27**), et une musique révélatrice de son état d'esprit se fait entendre. Certes, comme l'écrit A. Gardies, **"la musique est en prise directe sur l'investissement émotionnel et affectif du spectateur"** (1993b : 22), et **"elle peut intervenir dans la structuration du discours narratif"** (*ibid.*). Cette idée semble plus appropriée à l'apport de Rota dans la conception d'un film de Fellini. Toby Dammit perçoit la mélodie que Fellini offre en partage au

---

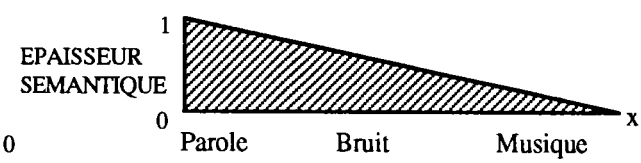
[49]Les interventions du tonnerre dans *La Belle Captive* (A. Robbe-Grillet, 1983) semblent se manifester comme des guillemets ouverts dans lesquels s'installe une mentalité.

spectateur. La musique habite la conscience du personnage autant qu'elle manifeste son rôle essentiel dans la narration. Chez Fellini, une boucle de vent et un leitmotiv musical interviennent, soit en annonce d'une évocation mentale du personnage (sous-récit à venir), soit en supposant ce dernier en pleine réflexion (maintenu dans le récit premier). Une lecture possible conduirait à penser la relation image / son comme une sorte de *surimpression hybride*, plaçant d'une part la bande-image sur le récit premier et la bande-son sur le récit second. La musique de N. Rota, comme le vent qui tendrait vers une forme de musicalité, fonctionnerait alors de la même manière qu'un discours intérieur.

Dans *Juliette des Esprits*, au plan **82**, Juliette est cadrée en plan serré, un souffle bref de vent envahit l'espace restreint du champ. Cette intervention sonore pourrait être perçue, dans un premier temps, comme l'actualisation de la conscience de Juliette, et dans un second temps, comme un signe anticipateur de ses prochains voyages mentaux. Toutefois, le bruit a l'avantage de ne pas être étroitement lié au visible. Il peut trouver son origine *ici* ou *là*, à proximité, ou encore *ailleurs* (origine fixée dans un récit second comme c'est le cas pour le souffle de vent dans l'exemple précédent).

Le schéma proposé par M. Fano (1981 : 107)[50] illustre parfaitement le degré d'iconicité du bruit. Pour lui, il est iconisable lorsqu'il se rapproche de la parole; c'est-à-dire, lorsqu'il se concrétise par une épaisseur sémantique. Corrélativement, un bruit devient abstrait lorsqu'il se musicalise, sans qu'une justification visuelle soit essentielle[51]. Un claquement soudain de porte peut être perçu comme une note brève. Cependant, l'image mentale est souvent caractérisée par un bruitage ayant une réelle valeur iconique. En effet, cela procède de la double interpellation, dans les situations où l'image seule se révèle pauvre en renseignements. Par exemple, un bruit non dénotant (selon la terminologie de M. Fano), associé de façon insolite à une image peut créer un écart par rapport à la norme iconique. A partir de là, des suppositions comme la présence d'une image réelle de rêve, de fantasme ou de réalité précaire sont tout à fait envisageables. D'autres configurations relèvent du même phénomène, lorsqu'un bruit est légèrement déformé par des procédés d'échantillonnages ou de chambres d'écho. Nous entrons alors effectivement dans la conscience du personnage[52].

50



[51]N. de Mourgues (1993 : 141) reprend cette idée dans son ouvrage.

[52]Voir l'exemple cité des *Trois Jours du Condor* (S. Pollack, 1975), p.240.

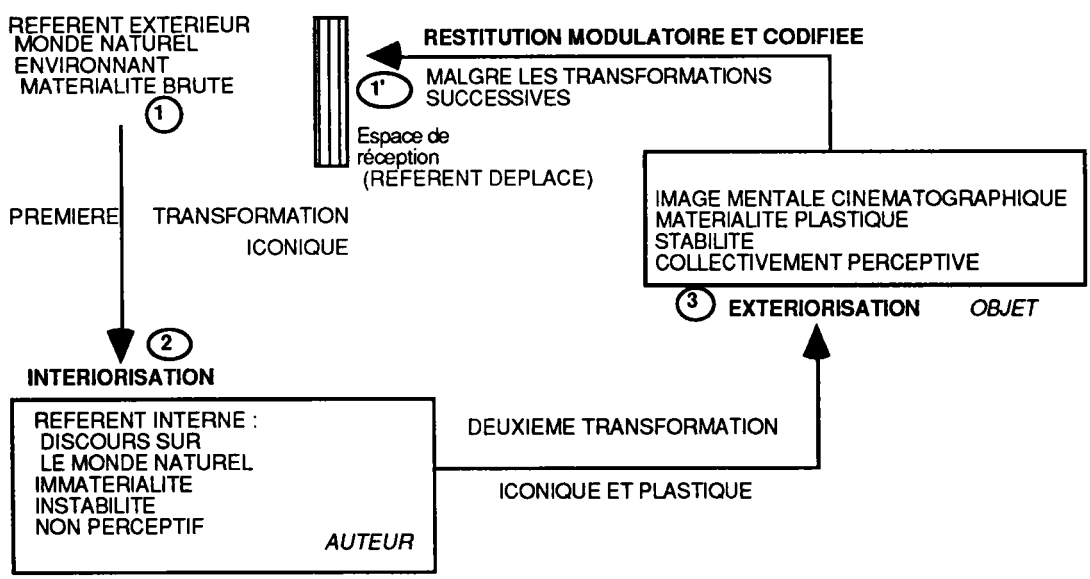
D'autre signes iconiques plus immédiats comme la perspective ou l'illusion du mouvement sont autant de facteurs de renforcement de sens. Il apparaît, toutefois, que l'ensemble de ces occurrences participe à ce qu'il est possible d'appeler un *déplacement du référent.*

Pour certains théoriciens, le signe iconique est organisé en trois éléments : le signifiant iconique, le type et le référent (Groupe μ, 1992 : 136). Le signifiant active l'acte de perception même, et influe sur le référent. En d'autres termes, la façon dont est donnée à voir une image mentale conduit à reconsidérer sous un angle parfois insolite, le modèle qui l'a élaborée. Quant au type, perçu comme un modèle mental, il est le facteur intermédiaire de conformité entre le signifiant et le référent. Au niveau de l'image mentale, un écart se manifeste par rapport aux relations que le signifiant entretient avec son référent extérieur. En effet, une image mentale, même dans ses racines les plus profondes, ne se construit pas autour des trois dimensions que comprend le monde naturel. L'hypothèse d'H. Bergson pose, en ces termes, le problème :**"dites que mon corps est matière ou dites qu'il est image."** Toute activité psychique est un discours intérieur où se distinguent les traits dominants qui la figurent et qui la composent, par rapport à l'aspect englobant du monde naturel. Aussi l'image mentale acquiert sa matérialité une fois transposée en peinture, en photographie...ou au cinéma. C'est la seule réalité à laquelle l'image mentale aspire : la présence imposée par les repères *hic et nunc* de l'image (C. Metz, 1968 : 30).

Toutefois, la création d'une image mentale, quel que soit son support, relève forcément d'une observation sur le monde naturel;

observation qu'il semble probable de qualifier d'iconisante, dans la mesure où se construit une structure globalisante de traits visuels. Une approche référentielle définirait d'abord l'image mentale en termes iconiques ou mimétiques, c'est-à-dire en mobilisant des compétences de restitution parfaite (couleurs, perspectives, illusion du mouvement, ambiance sonore,...). A ce titre, l'image mentale n'est pas une "forme libre". Toutefois, le cinéma semble viser une expression indépendante, entre autres, parce que **"les images et les signes composés par les cinéastes ne sont pas des représentants du réel"** (G. Deleuze, 1985)[53].

Pour illustrer ce propos, nous proposons la figure suivante :



[53]Réflexion que prend à son compte le Groupe μ : **"...le véritable projet du cinéaste...(n'est) pas (l'adéquation) au réel."**(*ibid.* : 23)

Cette progression schématique montre que :

-l'espace **1** est partagé, à la fois par l'auteur et les spectateurs. Ces deux instances portent chacune un regard particulier sur le monde englobant. Elles se situent à l'extérieur, et s'ouvrent aux influences du contexte englobant.

- le stade **2** relève seulement de l'auteur. C'est le lieu de la vision intérieure et personnelle qui crée le premier écart entre l'universalité du monde et la pensée créatrice. P. P. Pasolini (1976 : 29) a écrit à propos d'Antonioni: **"l'auteur a remplacé en bloc, la vision du monde d'un névrosé, par sa propre vision délirante d'esthétisme. remplacement en bloc qui se justifie par la possible analogie des deux visions."**

- le stade **3**, crée *hic et nunc* sur le support pellicule, des manifestations psychiques construites suivant les contraintes qu'impose le medium cinéma. Cette étape, qui peut être partagée par un ensemble de la population (les spectateurs volontaires), révèle un second écart entre l'origine de la création et le résultat de la création. La concrétisation d'une idée originelle passe par une phase d'affrontement avec le dispositif technique, ainsi que le décrit M. C. Ropars-Wuilleumier. La difficulté de créer comme d'être, est d'atteindre une conformité partielle de l'idée et des moyens dont on dispose pour la réaliser.

- enfin, le passage de **3** à **1'** construit l'espace de réception où un travail de modulation s'engage : explorer des similitudes entre la représentation cinématographique et le monde de l'expérience et du

savoir; chercher, à tout prix, une identité commune qui permet de relier l'extérieur à l'intérieur, par la construction d'un autre référent.

La composition architecturale de l'espace de réception est toutefois spécifique au type d'observation qu'elle entraîne. Il s'agit, pour aller rapidement, de l'espace construit par **"l'institution cinématographique (qui) arrête donc non seulement les conditions de réception mais aussi d'émergence du filmique"** (A. Gardies, 1993a : 39). Cette étape met en action le sujet intermédiaire **" plus ou moins impliqué dans la diégèse"** (J. Fontanille, 1989 : 124). Ce sujet constitue d'une certaine façon le point de rencontre entre les propositions du film et l'aspect spectatoriel du spectateur. De cette confrontation surgit la figure du *tiers observateur*, instance dynamique appelée à s'associer aux différentes occurrences observatrices : le spectateur, le narrateur second visualisé ou non, le méga-narrateur. Cette figure est appelée à évoluer indifféremment, de l'énonciation à l'énoncé, selon la situation narrative.

Si une reconnaissance émerge rapidement, alors le rapport entre "le signifiant et le signifié", et la reconnaissance des "traits de ressemblance entre l'objet et sa représentation" se font naturellement Ce cas se manifeste lorsque sont présentées des images mentales. L'évidence de la signification prend davantage l'allure d'une confirmation, par convocation de l'expérience du spectateur, que celle d'une création signifiante de formes nouvelles. Cette sensation de "déjà-vu" n'entraîne finalement que des images hautement codifiées, stéréotypées et annoncées.

C'est, dans une certaine mesure, le superbe rêve initial du film *Les Fraises Sauvages* (I. Bergman, 1957) : les espaces vides dans lesquels évolue le personnage, le noir et blanc très prononcé indiquent explicitement le niveau du rêve[54]. De plus, la conformité est renforcée par la voix off du narrateur qui souligne le niveau de conscience mobilisé. Le traitement du bruit, autre facteur d'iconicité est caractéristique d'un rêve, par sa rareté et son traitement, qui soulignent l'écart entre les plans de Bergman et la restitution fidèle du monde naturel. Le silence de la rue signifie évidemment l'intériorité. Dans cette séquence, la combinaison des matières de l'expression contribue à signifier un récit onirique.

L'espace de réception est placé dans le schéma ci-dessus comme le point final (la butée?) d'une série d'enchaînements et de transformations basée sur la dualité *extériorité / intériorité.* Dans l'exemple de Bergman, les débrayages spatiaux, temporels et actoriels ne signalent pas un autre espace-temps localisable, mais plutôt une configuration d'espace quelconque : l'absence de repères spatio-temporels l'atteste. Pour le spectateur, il s'agit d'une ville *suédoise* indéterminée où le temps révèle

---

[54]**"Borg marche dans les rues désertes, éclairées d'un soleil glacial. La lenteur et le silence, le vide soudain de l'espace ouvert (...) les «signes» seront scandés par des sons croissants : des battements de cœur, des bruits de pas, le glas, le martèlement des sabots, le choc du corbillard par trois fois contre un réverbère, le hennissement des chevaux..."** (E. Decaux, 1978 : 20).

un caractère particulier. Ainsi, l'absence des aiguilles sur l'horloge, puis sur la montre du personnage évoque davantage une non-présence du *temps qui passe* plutôt qu'une absence de temporalité.

L'image mentale cinématographique peut également proposer un degré d'iconicité faible. C'est le cas lorsqu'au signifiant, il est difficile d'associer un signifié. Il convient de ranger dans cette catégorie les cas limites d'expériences de cinéma abstrait qui représentent plus que des images mentales, des créations pures et les représentations imaginées d'un artiste.

L'institution cinématographique conçoit l'espace de réception surtout comme l'espace des choix possibles de perception collective et particulière, parce qu'"**on va au cinéma pour suspendre un certain temps les modes de communication habituels**" (F. Guattari, 1975 : 96).

Au cinéma, le signe iconique permet le plus souvent la reconnaissance du référent. Mais lorsqu'il est question d'image mentale, il apparaît nécessaire de pousser plus loin la réflexion.

Le signe iconique fonctionne ainsi : "**quelque chose de l'absent est présent en même temps que ce présent dit son irrémédiable absence**" (A. Gardies, 1993a : 42).

Quant à l'image mentale, elle est ce qui est montré *ici* réellement (*hic et nunc*), mais aussi ce qui semble raconter métaphoriquement. Elle compose, à un premier niveau, un système de relations entre le visible et l'invisible, et apporte une somme de savoir, qu'A. Gardies (1993b : 102),

appelle "**«assertif» (je vois donc je sais)...et, «hypothétique»**".

Précédemment, il a été posé qu'au niveau de l'image mentale, il ne s'agissait pas vraiment d'une dichotomie entre le visible et l'invisible, mais plus précisément d'une configuration qui suppose l'entente d'un ICI visible à un [ICI/ailleurs], localisable en arrière-plan, ce qui situe forcément ce dernier en profondeur, à l'intérieur du champ. Ces propos renvoient à l'épaisseur signifiante et à la polyphonie d'un plan cinématographique; à ce titre, la valeur d'iconicité d'un objet inclus dans [ICI/ailleurs], est révélée par la faculté, soit des jeux narratifs, soit du spectateur, à fissurer un objet relatif à ICI, en surface, puis à élargir la brèche pour attirer au premier plan l'ensemble du niveau mental. Cette approche rappelle l'image-cristal deleuzienne, "**d'une part, les images purement optiques et sonores cristallisent : elles attirent leur contenu, le font cristalliser, le composent d'une image actuelle et de son image virtuelle, de son image en miroir (...) mais d'autre part, en entrant en coalescence, elles constituent un seul et même cristal en voie de croissance infinie. C'est que le cristal entier n'est que l'ensemble ordonné de ses germes ou la transversale de toutes ses entrées.**"(1985 : 118).

Chez Fellini, la plupart des plans sont des images mentales en formation et en devenir. Les images de l'univers fellinien indiquent au moins une entrée qui propulse vers un ailleurs. Cet ailleurs se situe au

bout d'une course labyrinthique, qui une fois localisée, se renverse et donne à voir l'*autre côté du miroir*[55].

Dans *Roma*, par exemple, le travelling lent (884) qui pénètre dans la villa de la princesse Domitilia procure la sensation de percer la réalité et le présent pour donner à voir ce qui existe à un niveau sous-jacent : une vision de Rome révolue et regrettée par la princesse : « *Ma Rome était autre, les gens étaient bons et respectueux,... ils se connaissaient : évêques, cardinaux, papes, ils étaient amis, parents, l'amitié se perd avec l'église,... que de belles fêtes, on donnait...*»[56]. L'image fellinienne propose ainsi un *perce-voir* révélé par un moyen cinématographique tel que le mouvement de la caméra. C'est par un mouvement identique que progresse la monstrueuse fraise mécanique du métro de *Roma*. Elle passe par une ouverture qui dévoile un passé et qui anéantit une mémoire (la disparition des fresques).

Ce procédé peut être illustré par une scène de *Laura* (O. Preminger, 1946). Le cinéaste y choisit de représenter le tableau de façon soutenue, et la durée du plan travaille à la conversion d'un plan diégétique en plan mentalisable. Le tableau peut être *perçu* comme une fenêtre derrière laquelle se mobilisent un passé et des désirs. Ainsi,

---

[55]Voir le plan précédent le rêve du cimetière dans *Huit et Demi* ou l'entrée par la porte vitrée de *La Cité des Femmes*.

[56]La pièce où a lieu le défilé ecclésiastique fait figure d'abri protégeant des périls extérieurs.

l'icône impose sa matière. L'empâtement et l'épaisseur de la peinture sont mis en évidence par les matières de l'expression propres au cinéma. Au fond du tableau se devine un sous-récit caché, qui se trouve *là*. La toile, illusoirement immobile, fait apparaître les germes de l'existence passée de Laura. Nous sommes alors en face de ce que le Groupe μ nomme *l'imbordement* qui **"signale l'excès d'espace."** (1992 : 387). En effet, dans cet exemple, la toile ne représente rien et surtout pas Laura. Elle se vide, créant une ouverture qui tend, en premier lieu à désaturer l'espace, et en second lieu, à offrir un passage par lequel se déversent des indices de rêve. Ainsi, une image actuelle se laisse envahir par sa virtualité latente, lorsque le regard se prolonge dans le temps.

Toutefois, la valeur d'iconicité de l'image mentale est conditionnée par la tradition qui l'a construite culturellement. Le monde naturel a des incidences sur l'élaboration de l'image mentale. La restitution cinématographique passe par le recours à des codes iconiques universellement compréhensibles. L'image mentale cinématographique est avant tout perceptible et conçue par les seuls moyens techniques dont le medium dispose. La relation entre l'image mentale et son référent est forcément de nature expressive. Les modulations ou distorsions ne suppriment pas l'effet réaliste qu'a l'image mentale au cinéma. La conformité partielle de celle-ci avec le monde naturel met l'accent sur le fait qu'elle est liée à un *référent construit*. Celui-ci agit comme une instance de reconnaissance et de confirmation. Il suffit de se rappeler à quel point il est difficile d'extérioriser, de façon intelligible pour autrui,

ses propres expériences oniriques. Pour qu'un référent intérieur se donne à voir, c'est-à-dire se structure, il faut le penser par rapport à un présent de la perception, dans le sens où existe une entente cordiale entre les quatre phases du schéma ci-dessus :

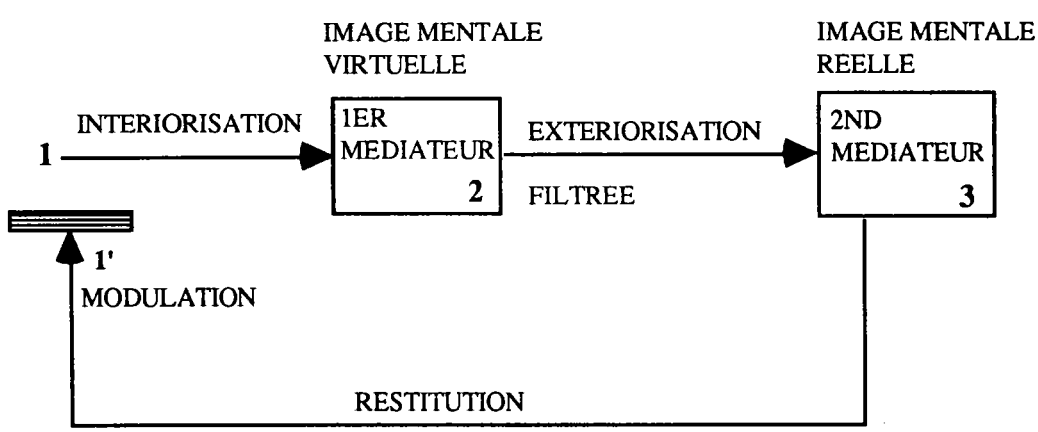
1 - le monde naturel est connu de tous.

2 - l'auteur sélectionne, organise et transforme ce monde dans un acte de pure subjectivité. Il construit un univers composé d'images mentales virtuelles, fictives et sans support.

3 - les possibilités techniques du medium fixent les contraintes de restitution. Le dispositif (appareillage filmographique, reproduction mécanique et chimique) est organisé par l'auteur dont l'objectif est de donner à l'image une dimension expressive. L'image, à ce stade de l'élaboration, est bien réelle.

1'- l'espace de réception place le spectateur dans une situation telle qu'il accepte les règles que lui fixe le medium. L'image qui lui parvient est conforme à ses attentes. L'espace de réception précède le film et lui survit.

Le cheminement peut être schématisé comme suit :



Dans la conception de l'image mentale au cinéma, des contraintes techniques, culturelles et sociologiques entrent ainsi en considération. Le cinéma propose une représentation proche de la vision naturelle (illusion du mouvement, simulation de perspective, dimension sonore); il s'engage dans un processus de ressemblance et surtout de convention. Il semble donc que, dans sa volonté de *mimesis*, il ne puisse présenter que des *images vraisemblables d'images mentales*[57].

Le schéma ci-dessus pose, d'une certaine manière, l'évolution de l'acte créatif. Fellini en **1**, est un observateur conscient du monde environnant. Les regards qu'ils portent sur l'Italie et sa télévision l'amènent à un constat sévère. Ainsi, lors de la sortie de *Ginger et Fred* (1985) : " **(c'est) un film sur notre époque, sur mon désarroi et effarement de ce que nous vivons en ce moment dans un monde dans lequel nous ne pouvons nous reconnaître qu'avec peine. Il me semble que beaucoup de choses ont perdu de leur valeur ou ont même été effacées...Partout règne l'uniformité, la monotonie et une vaste incompréhension. Notre vie s'écoule dans des rites quelque peu idiots dont les contenus et les**

---

[57]La reproduction fidèle du monde réel est un sujet éternel de discorde, chaque fois qu'une discipline artistique s'impose. De la peinture figurative à la peinture abstraite, en passant par l'invention de la photographie, des courants de créateurs se sont affrontés. De même pour le cinéma qui a traversé différents âges : muet et uniponctuel (1895), muet et pluriponctuel (1902), sonore (1927), en couleurs jusqu'à nos jours où l'insertion d'images de synthèse est fréquente.

rythmes sont principalement fixés par la télévision et les médias..." (F. Tornabene, 1990 : 121-122). En protestant ainsi contre la télévision, Fellini a une attitude offensive face à la réalité. Sa déception devant le présent l'incite à créer un monde toujours plus personnel (**2** et **3**). En effet, de *Huit et Demi* à la *Voce Della Luna*, ses univers s'enfoncent dans une subjectivité qui a finalement peu à voir avec des délires gratuits. Cette subjectivité est cet *ailleurs* évoqué plus haut, c'est-à-dire le monstre à la sortie du labyrinthe qui donne une vision plus profonde de la réalité : **"plus la conception du monde qui est recréée est subjective et plus l'artiste pénètre profondément dans les faits objectifs de la réalité."** (A. Tarkowski, 1985). Parfois, la course labyrinthique est si obscure que les films de Fellini, malgré une bonne presse, ne rencontrent pas le public espéré (**1'**).

3.7 - DIMENSION ESTHETIQUE ET PLASTIQUE

Le signe plastique se doit **"de prendre en charge le non-figuratif"** (Groupe μ, 1992 : 186). Pour identifier le signe plastique, il faut donc se débarrasser de toute préoccupation de mimesis pour mieux faire ressortir les formes et la texture, et par extension, insister sur le rôle déterminant des systèmes (couleurs, textures, formes, lumière, rythmes, mouvements...).

Au cinéma, il s'agit d'isoler tout ce qui relève du signifiant filmique: cadrages, angles de prise de vue, mouvements de caméra, raccords, lumière, rythme (accéléré, ralenti)... Nous considérons ici la matière à partir de laquelle un film est travaillé. Les matières s'organisent selon plusieurs points de vue, ou relations qui peuvent être simultanées et successives.

Soit l'exemple du mouvement de caméra : quel mouvement de camera serait relatif à l'image mentale? Et en quoi ce mouvement, s'il s'agit d'un travelling avant, se distingue-t-il d'un autre travelling avant? Cela renvoie évidemment à la question du style d'un auteur en particulier, que C. Metz invite rapidement à distinguer des marques spécifiques associées au foyer d'énonciation qu'il perçoit **"comme une instance impersonnelle, anonyme, en quelque façon «la même» pour tous les films, puisqu'elle ne dit jamais rien d'autre que «ceci est un film»"** (1991 : 155).

Même si un foyer énonciatif est anonyme, cela n'en désigne pas moins la nature de l'image cinématographique. Aussi une marque d'énonciation peut clairement exprimer l'idée d'une image mentale.

Malgré tout, il faut convenir que si l'on considère un seul code du filmique (soit l'échelle de plan, soit l'angle de prise de vue), cela apparaît insuffisant pour identifier une quelconque intention de mentalité. Il semble nécessaire de coupler au moins deux forces : par exemple, /éclairage + mouvement/, /éclairage + focale déformante/ ou encore /traitement sonore + mouvement de caméra/.

Dans *Juliette des Esprits*, le plan **493** représente, en plan moyen et en légère plongée, un bouquet d'iris sur un guéridon. Un lent travelling avant se resserre sur le bouquet, en over se manifeste une voix dont l'ancrage est impossible à déterminer dans un hors-champ et qui s'adresse à Juliette : *«Iris*[58] *tient sa promesse, tu vois...Suzie est ton professeur...suis-là»*. La combinaison /travelling avant/, (qui est un des procédés cinématographiques les plus usités pour signifier la pénétration dans un niveau de conscience), et /voix chuchotée/, d'origine indéterminée, entraîne l'ensemble du plan vers un degré de subjectivité propre au personnage. Toujours dans le même film, un autre plan se signale explicitement comme mental : Juliette se souvient d'être allée au cirque avec son grand-père. Tous deux rencontrent l'écuyère. Le sentiment amoureux du grand-père, représenté de face et en cadrage serré, est signifié par un plan surexposé qui l'isole de l'environnement

---

[58]Iris est le prénom d'un esprit qui s'est manifesté lors de la séance de spiritisme au début du film.

(**287**). De plus, par son traitement chromatique, ce plan se distingue de l'ensemble de la séquence et signale sa singularité.

Le passage aux énoncés dyadiques crée le rythme, la fréquence et la mesure du temps, et l'organisation du signifiant de l'image mentale, une tension. Celle-ci se réalise lorsque sont mis en co-présence au moins deux de ses éléments. Leurs différentes interventions (traitement, position, force,...) conduisent à ébaucher une lecture spécifique. Par exemple, une tension est forte **"lorsque deux formes sont relativement éloignées et la tension s'annule quand la perception abolit l'individualité des formes"** (Groupe μ, *ibid.* : 222). La différence de tension peut, par exemple, s'établir par un traitement particulier de la pellicule. Aussi, quelle que soit la nature de l'image *projetée*, la pellicule est l'invariant sur lequel il est nécessaire de s'appuyer. Un grain *forcé* exprime, tout d'abord, une forme de distorsion établie à partir d'une image *piquée* exposée par un grain *fin*. Cet écart par rapport à la norme est souvent éloquent d'une accession à un autre niveau narratif[59].

Trois micro-analyses de fragments de films permettent d'illustrer ce propos :

**Palombella Rossa* (N. Moretti, 1989) raconte l'histoire de Michele, un député communiste devenu amnésique, suite à un accident de voiture.

---

[59]Imaginons que l'ensemble d'un film soit traité de façon uniforme (grain apparent du début à la fin). Nous pourrions en conclure à une mauvaise exposition de la pellicule ou à un dysfonctionnement quelconque, sans penser au passage d'un temps à un autre ou de la réalité au rêve.

Tout le récit se développe autour d'une rencontre de water-polo. Michele, bloqué irrémédiablement dans un présent confus, renvoie toutes ses pensées vers un *avant*, où il espère trouver quelques éléments lui permettant d'expliquer son trouble. Des séquences exposées, semble-t-il, sur un support amateur (super 8) font sans aucun doute état d'un passé actif de militant[60]. Quelques oppositons structurales surgissent:

- des mouvements rapides, parfois incontrôlés des images du passé s'opposent à la stabitilé des plans du récit premier. Cette immobilité peut, par convention, signifier, l'échec, la mort d'un idéal,...

- des couleurs saturées dues à la pellicule super 8 contrastent avec la maîtrise de la palette chromatique des scènes autour de la piscine. Les premières peuvent s'interpréter comme une volonté d'expériences juvéniles. Dans les secondes transparaît le sentiment d'être arrivé, mais où? C'est la question fondamentale que se pose le personnage.

- d'autres conflits de même nature peuvent être révélés par une analyse de la bande sonore traitée par les moyens dont disposait le cinéaste à l'époque.

D'autres séquences représentantes d'un récit second au passé semblent plus difficiles à identifier, car il n'existe aucune différence réelle de traitement entre les plans relevant des deux récits. Au contraire, elles s'unissent par nombre de similitudes : l'apparence physique de

---

[60]Le constat est d'autant plus fort qu'il s'agit de réelles images d'archives où Michele-Nani Moretti a *l'âge du passé représenté.*

S.S.C.D.

Michele, son comportement, son code langagier,...Seul le passage abrupt d'un lieu à un autre semble indiquer un débrayage temporel. Toutefois, une observation attentive met en évidence une modification d'échelle de plan : les vues d'ensemble de la piscine, les lignes de fuite, sont confrontées aux plans serrés de Michele questionné par un parterre de journalistes agressifs, dont la portée du regard est stoppée par un arrière-champ saturé. Ce cas précis d'entretien représente Michele poussé dans ses derniers retranchements par les demandes pressantes de ses interlocuteurs. Le mur uniforme qui se situe derrière lui empêche le regard d'être attiré par quelque autre point de lecture. Le mur est considéré, certes, comme une limite, mais une limite sans fond. Aussi, l'absence de fond peut être reportée métaphoriquement sur le discours de Michele aux députés, où transparaissent des arguments hésitants...sans fond.

**Elephant Man* (D. Lynch, 1980) débute par des gros plans d'éléphants au ralenti. L'intervention abrupte de ces visions renvoie, certes au titre, mais surtout à l'évidence d'un traumatisme. Comme ces plans n'ont que peu à voir avec un documentaire animalier, c'est donc au niveau de leur composition qu'il faut se situer dans le but d'atteindre une signification. Du point de vue du rythme, l'intention de l'auteur est évidente. Il souhaite créer un écart entre une illusion de mouvement conforme à la réalité et une volonté de s'en détacher. A partir de cette confrontation, il apparaît une distinction entre deux récits. Le premier est appelé à se substituer à celui qui est présenté. Le second semble

représenter un niveau de conscience sans que rien ne l'indique explicitement (absence de gestes d'entrée ou de gestes de sortie) dans le film. D'autre part, la pauvreté des composantes figuratives (espace et temps non déterminés) entraîne à orienter la réflexion vers le niveau de la forme. Alors, le grain éclaté de la pellicule renforce l'idée d'enfoncement dans un niveau obscur, ce que corrobore l'ensemble du film, sur lequel on peut constater un traitement très propre du grain.

**Mauvais Sang* (L. Carax, 1986) présente en ouverture des gros plans de cygnes interrompant régulièrement le générique. Ces images font probablement office de citation par rapport à celles de D. Lynch[61] : même traitement du grain, même rythme. Malgré une observation attentive, ces plans semblent s'afficher de façon ornementale, affirmer leur gratuité et se détourner du sens. La dimension esthétique apparaît alors sans motivation réelle.

Les images mentales peuvent avoir un statut clair, indécidable ou encore ambigu. Mis à part Moretti, des cinéastes comme Lynch ou plus encore Carax renvoient de façon parfois encombrante **"à une activité productrice, elle même porteuse d'un nom propre ou d'un nom de lignée"** (C. Metz, 1991 : 155). Un auteur comme Fellini est

---

[61]La postériorité de *Mauvais Sang* par rapport à *Elephant Man* et la connaissance de l'œuvre de Carax, truffée de citations érudites, peuvent nous autoriser à avancer un tel jugement.

certainement reconnaissable "dans sa façon de faire"[62] Malgré tout, son style ne permet pas de signaler avec certitude, au présent de l'image, si tel plan est de nature mentale ou non mentale. Il semble que Fellini fasse pour chaque film, **"un film documentaire sur la vie"** (F. Tornabene, 1990 : 39), c'est-à-dire, qu'il développe un discours particulier et *à distance* sur le monde. En ce sens, si nous suivons l'hypothèse de C. Metz (*ibid.* : 158-159), il semble que les images mentales felliniennes doivent plus à des stratégies énonciatives qu'à un style manifesté. En somme, Fellini *fait* des images mentales sans convoquer de façon insistante tel ou tel autre code du filmique : les rêves et les fantasmes de Guido (l'embouteillage, l'épisode de la Saraguina, le suicide métaphorique de la conférence de presse,...) sont pauvrement exposés, de même pour certains souvenirs de *Roma*, dont l'entrée et la sortie ne sont pas désignées (L'école, la pension, le cinéma de Rimini,...). Ainsi, les images mentales de Fellini se signalent par un droit de regard du cinéaste, une présence en marge (*là*) encore plus appuyée que sur les autres images.

Enfin, il apparaît qu'il est insuffisant de porter une réflexion sur les images mentales felliniennes du seul point de vue plastique. Celles-ci s'inscrivent dans un registre plutôt ambigu, dans la mesure où elles se distinguent peu de l'ensemble des autres images d'un film.

---

[62]Allusion directe à une expression italienne qui exprime l'idée de "faire un film" (*fare un film*).

Par exemple, à quels endroits précis commence et s'achève le rêve de *La Cité des Femmes*? La scène finale de *Huit et Demi* se signale comme un fantasme - le début du vrai film, écrivait C. Metz (1968 : 223-228) -, mais, où s'ouvre -il? Aucun débrayage spatial, temporel ou actoriel, de même qu'aucun traitement plastique n'intervient pour l'attester.

C'est en ce sens qu'il faut se diriger, comme le soutient ce travail, du côté de l'énonciation première qui **"exerce un impitoyable *droit de reprise* "** (C. Metz, 1991 : 107) sur l'ensemble des figures du film. L'image mentale fellinienne pourrait être perçue comme l'instant où l'auteur *voit* et *se voit* dans un miroir : ses souvenirs d'enfance (*Roma*, *Amarcord*), ses doutes et ses aspirations (*Huit et Demi*), un regard porté sur son œuvre et sa vie (*Intervista*, *La Voce Della Luna*).

3.7.1 - DIMENSION VERBO-LINGUISTIQUE

Si l'on suit A. Gardies (199b : 17-23), au cinéma, la dimension verbo-linguistique investit le canal sonore (parole) et le canal visuel (inscriptions écrites). N. de Mourgues rassemble les différentes qualités de cette dimension sous terme générique de **"livisaudible"**, qui met en jeu la tripartition :"lire, voir, entendre" (1994 : 95). Ici intervient le facteur d'indiscernabilité, dans le sens où la situation filmique tend à réduire considérablement l'écart entre deux systèmes sémiotiques : le mot est inclus dans l'image ou vice-versa.

Dans le cadre de notre étude, il semble utile de revenir à la notion de corps, qui constitue l'origine de la parole (l'audible) et l'écorce visible du mot (le lisible et le visible). Pour signifier une image mentale, on l'accompagne volontiers d'un commentaire over d'un personnage à qui sont attribuées les visions (*«je me souviens...ou cette nuit, j'ai rêvé de....»*). Identifier la source de cette voix est nécessaire. Elle peut survoler le récit sans l'influencer, être le seul fait du narrateur implicite, ou être partie prenante de l'histoire, parce qu'à un moment ou à un autre, elle a été incarnée par un personnage.

Le commentaire over, largement employé au cinéma, se positionne comme un intermédiaire entre le spectateur et le film. Il propose des codes de lecture. En incipit de bien des films où sont présentées des scènes passées par rapport au présent du récit, le commentaire situe l'histoire en précisant des repères culturels et spatio-temporels.

Un film comme *La Belle Captive* est dirigé par un commentateur invisible et dont le timbre de voix n'est imputable à aucune figure actorielle du monde diégétique, alors que plusieurs séquences de souvenirs de *Roma* sont ouvertes par l'intervention en voix-off de Fellini : *«...Au début de la guerre...»* introduit l'épisode des variétés de Barafonda, ou encore, *«...les maisons où on allait comme des gamins...»* embraye sur la maison de tolérance romaine. Là encore, la voix de Fellini est légitimée par les relations intimes entre l'auteur et ses propres souvenirs. Cette complicité peut être également le fait d'une proximité de l'auteur avec son œuvre : O. Welles dans *La Splendeur des Ambersons*

(1942), *Othello* (1952) ou J. L. Godard avec *Le Mepris* (1963) marquent leurs films d'une empreinte (vocale).

Un auteur comme J. L. Mankiewicz appose sa marque d'auteur par l'utilisation systématique de flash-backs introduits par la voix d'un narrateur. Quelques exemples comme *Chaînes Conjugales* (1949), *Eve* (1950), *La Comtesse aux Pieds Nus* (1954), montrent des personnages principaux conviés à raconter, par enchâssements en divers sous-récits successifs, leurs expériences communes. Dans chacun de ses films, Mankiewicz propose de porter à la connaissance du spectateur **"le point de vue de chacun des proches"** (C. Metz, 1991 : 101); un point de vue "avec", faisant office de guide dans les souvenirs et privilégiant, pour *chacune des voix*, un itinéraire particulier qui finit souvent par rencontrer les autres en fin de film : ainsi, les personnages de *La Comtesse aux Pieds Nus* comme de *Eve*, situés à un même endroit "se passent" la parole tout au long du film.

En reprenant les deux cas de figure énoncés, il apparaît que le commentaire over est définitivement à une distance réelle (pas forcément conséquente) de l'histoire, il est posé sur l'énoncé. De la façon dont l'écrit F. Casetti, **"le sujet de l'énonciation peut s'installer dans l'énoncé"** (1990 : 44), sans toutefois verser dans un commentaire pur puisque, dans cette situation, l'énonciation est présente dans l'énoncé, elle se donne à entendre. Dans un tout autre sens, l'apparition préalable d'une figure actorielle comme instigatrice du récit mental agit comme une transvisualisation dont le statut oscille entre visibilité (représentation du *corps de la voix*) et présence proche (intervention de la voix seule en

over). Entre les deux se situe le plan semi-subjectif, cet **"être-avec"** de la caméra proposé par J. Mitry, où l'on voit et l'on entend un personnage qui agit particulièrement. La voix serait alors intérieure au personnage du récit premier et se réfléchirait extérieurement sur le récit second dont la fonction est d'actualiser la conscience du personnage. Les scènes de souvenirs sont à ce propos caractéristiques : un personnage pense dans le présent de l'histoire, et se projette dans un passé dans lequel il s'inclut. L'image-souvenir réunit ainsi le plus souvent le souvenir et son instigateur.

Fellini organise ses images mentales, semble-t-il, selon cette dernière approche. Ses personnages se tranforment, selon la terminologie de F. Casetti (*ibid.* : 57-63) en narrateur (Juliette raconte ses souvenirs à ses amies ou Guido *se raconte* intérieurement son propre passé) et en narrataire (ils s'adressent d'abord à eux-mêmes et évoluent dans leur propre mémoire). Juliette introduit son souvenir d'enfance (plans **279-301**) par un récit qu'elle fait à ses amies : *«...grand-père (...) est tombé très amoureux d'une ravissante écuyère...»*, elle apparaît ensuite en petite fille, puis rappelle l'idée du souvenir comme effort subjectif de mémorisation en réintervenant en voix-off (ancrée dans le récit premier) sur le plan **294** à l'initiative d'un arrêt sur image, qui, selon l'approche de F. Casetti (*ibid.*), peut être interprété comme **"le témoignage du «se faire»"** du film. Ce qui traduit l'idée, récurrente chez Fellini, de *faire un film en train de se faire (ou de se défaire).*

De manière absolue, la voix appartient à Fellini dans la mesure où un auteur parle d'une part, par le biais de ses personnages, et d'autre

part, ce qui est davantage spécifique à la création fellinienne, par l'intermédiaire de l'ensemble des composantes filmiques (éclairages, décors,...) qui forment un langage spécifique.

Dans un même esprit, les mentions écrites ont une valeur différente, selon qu'elles sont incluses ou non dans la diégèse. Lorsqu'elles sont extérieures à la diégèse, leurs fonctions se bornent à être informationnelles (génériques de début ou de fin, cartons divers, sous-titres,...). Lorsqu'elles influent sur la diégèse, les inscriptions suspendent momentanément le récit et, de cette manière, ont valeur de résistance dans le temps. En effet, si l'on dit couramment que l'écrit reste, cela apparaît d'autant plus fort dans l'univers du film. Il semble que l'écriture puisse servir de lien entre le présent et le passé comme entre le réel et le rêve. Ainsi, l'écrit est l'une des seules occurrences communes aux différents récits que compte un film.

Retour vers le Futur 2 (R. Zemeckis, 1989) est un cas particulier dans la mesure où le film ne développe qu'un seul récit. Les personnages tentent de forcer le destin en traversant différentes époques : le passé est avant tout mobilisé comme un présent. Aussi les "unes" de journaux se transforment selon l'influence qu'elles exercent sur un espace-temps déterminé.

Contrairement à un cinéaste comme J. L.Godard qui associe volontiers l'image et l'écriture, Fellini s'emploie plus directement à s'exprimer, comme il a été question précédemment, par le biais des outils du cinéma.

Une exception toutefois concerne dans *Huit et Demi*, le fameux *Asa Nisi Masa*[63], traduction enfantine de anima (âme). Lors d'une soirée, une télépathe se propose de lire dans les pensées des convives. Guido se prête au jeu, et la medium, troublée, inscrit à la craie blanche sur un tableau noir *Asa Nisi Nasa*. En lui-même, ce terme renvoie a passé de Guido (sorte de javanais codé connu des seuls enfants) et son support est considéré comme un signe évident du monde de l'enfance (le tableau d'écolier). L'écrit, dans ce cas précis, est un geste d'entrée dans le souvenir qui ne peut plus être énoncé par un adulte (Guido le pense) mais qui est répété maintes fois, à haute voix, par une petite fille : *«Hé! Guido, tu te rappelleras le mot magique? Hein...Asa Nisi Masa... Asa...Nisi...Masa...»*. Ce terme énigmatique est un vestige de l'enfance, ce qu'il reste des années, comme une photographie précieuse. Les écrits parcourent aussi bien le passé, le présent que le futur. Ils semblent réfractaires aux assauts du temps[64].

---

[63]Il semble que cela soit la seule incursion de ce procédé de signature dans ses films, si ce n'est les titres caractéristiques qui sont composés à la manière d'une signature : *Huit et Demi* (huitième film et demi du cinéaste), *Fellini-Satyricon* (1969), *Block note di un regista* (1969), *Roma Fellini, Il Casanova di Fellini, Federico Fellini Intervista*. Il est curieux que cette approche soit si peu traitée dans le précieux ouvrage de N. de Mourgues (1994).

[64]Nous excluons l'érosion du temps. Depuis fort longtemps, on déchiffre de la même façon les hiéroglyphes égyptiens. De plus, si l'écriture antique ne se lit pas, au moins, elle se voit, et c'est ce qui nous importe le plus.

Dans *Full Metal Jacket* (S. Kubrik, 1987), des espaces désolés de la guerre du Viet Nam sont représentés : ruines, immeubles en flammes, et pancartes abîmées à partir desquelles il est facile de deviner une activité marchande intense révolue, et qui nous est cinématographiquement refusée. Le sens de ce présent, en plein chaos et en plein désordre, nous est expliqué, voire précisé, par les rares vestiges d'inscriptions de commerces ou de publicités. Le mot lu va alors à contre-courant de la déperdition de sens; au contraire, il limite les sens possibles. Aussi est-il inutile d'espérer un effet de flash-back de la part de l'auteur.

La perception de l'écrit au cinéma renvoie également aux compétences du spectateur. Le japonais localisera immédiatement une rue animée de Tokyo, alors que pour l'occidental, par exemple, les caractères renseigneront davantage sur la culture et au mieux sur la société représentée. Sans doute, leurs compositions permettront d'avancer des hypothèses sur la nature des commerces (bars, grandes surfaces, salons de coiffures,...). Tel un analphabète, le spectateur français évacue toute fonction informationnelle pour privilégier une sensation d'ordre stéréotypée et esthétique. Si le sens est complétement fixé par le signe linguistique dans le récit premier, alors les voyages à travers les divers sous-récits ne deviennent qu'accessoires. C'est, au contraire, souvent l'échec ou l'arrêt du sens qui permet d'actualiser l'inconscient. On fouille dans son passé dans le but de résoudre le trouble du présent : il suffit de penser à la célèbre énigme "rosebud" de *Citizen Kane* (O. Welles, 1941). Par le biais de fondus-enchaînés, de longs mouvements de caméra ou encore de contre-plongées accentuant la profondeur de champ, le méga-

narrateur nous entraîne vers les différents souvenirs retraçant la trajectoire existentielle de Kane. Le recours à ces différents procédés spécifiquement filmiques converge à la fin vers l'inscription mystérieuse sur la luge de l'enfance. En ce sens, la découverte de "rosebud" réinstaure l'équilibre de la situation initiale et devient un prétexte pour mettre un terme au récit. De la même façon, on se réfugie dans les rêves par insatisfaction ou par crainte de la réalité, comme le personnage du cinéaste de *Huit et Demi* ou l'épouse incomprise de *Juliette des Esprits.* Pour signifier l'accession des personnages à un niveau de conscience, Fellini joue davantage sur les variations lumineuses et sonores, même si cela reste un procédé discret. Ainsi, les séquences mentales imputables à Juliette se distinguent par une atmosphère visuelle claire, des couleurs éclatantes, et les voix sont, la plupart du temps, chuchotées; alors que *Huit et Demi* se signale par une unité de traitement, et, hormis la séquence initiale, il est difficile d'isoler les séquences mentales du seul point de vue esthétique.

Considérons, pour finir, un autre exemple canonique : une séquence présente un couple d'amoureux en train de graver leurs noms entourés d'un cœur sur le tronc d'un arbre. Ce geste est souvent annonciateur d'un retour, quelques années plus tard, sur le lieu du culte, avec, en point d'orgue, la redécouverte de ce pacte d'amour[65] et la visualisation des

---

[65]A noter que ce cœur gravé est le type même d'occurrence appartenant au récit premier et prêt à s'ouvrir pour mieux donner à voir les récits seconds (souvenirs, désirs, craintes et nostalgie). Il s'agit bien là d'une image mentalisable.

beaux moments passés. En partant de ce même point de vue, Fellini "grave" la pellicule, écrit avec les lumières, le décor, les visages ou les mouvements de caméra[66] et organise un retour constant sur soi, sur sa vie. Cette idée est parfaitement illustrée par la séquence de visionnage de *Intervista*, et les images patinées de *La Dolce Vita*, imprimées en leur temps par l'auteur, se regardent avec nostalgie.

3.7.2 - DIMENSION MUSICALE

La musique de cinéma illustre les scènes, accompagne les mouvements et souligne les sentiments. Aussi entretient-elle un réel rapport de complicité avec les autres matières de l'expression. D'un point de vue général, elle est soumise tant à l'image qu'aux différentes formes textuelles et discursives.

Toutefois, dans un cinéma dit de la modernité, la musique peut accéder à une autonomie de sens. C'est, par exemple, le cas des musiques contemporaines et concrètes utilisées par A. Robbe-Grillet et A. Resnais. Cela reste cependant particulier.

La musique conventionnelle, par définition extra-diégétique, confirme une sensation portée par le regard en confortant le spectateur devant la nature du spectacle qui l'attend. Ainsi en va-t-il des genres forts

---

[66]Même si, à proprement parler, Fellini n'est pas un adepte de la caméra-stylo tel que l'entendait A. Astruc.

dont la musique commence un peu avant le générique (western, film noir, peplum, fantastique, etc.). Toutefois, une idée tenace persiste dans le cinéma dominant : la musique de cinéma n'est pas faite pour être entendue, comme ont pu le penser des auteurs comme T. Adorno et H. Eisler (1972).

La musique de Fellini porte un nom : N. Rota. L'importance du compositeur a été exprimée précédemment[67]. Les leitmotive qui accompagnent les images mentales font plus que les citer ou les soutenir. Ils signalent qu'ils se situent dans la conscience d'un observateur complexe : Rota-Fellini-Personnage concerné. La musique semble également être l'objet d'une expérience personnelle : Toby, Juliette ou Guido entrent dans la rêverie, précédés de la musique dont la fluidité aide à ouvrir les portes de la conscience. Du point de vue musical, les récits de souvenirs, de fantasmes et de rêve chez Fellini sont réalisés comme des spectacles, des numéros de music-hall annoncés par un thème musical :

- Antonio (**202**) joue au piano pour ses amis alors qu'apparaît Anita, allongée sur le piano dans la même attitude provocatrice que sur l'affiche (*La Tentation du Docteur Antonio*).

- la scène finale de *Huit et Demi* est composée comme une parade de cirque et accompagnée par un orchestre de clowns dont le tout jeune Guido.

---

[67]Voir le passage traitant de la double référence de l'image mentale, p.242.

- les souvenirs de Juliette concernent une pièce de théâtre et un spectacle de cirque. Ces deux moments sont introduits respectivement par une musique douce et par un morceau musical de fanfare (*Juliette des Esprits*).

- suite à l'altercation avec les paparazzi, Toby se laisse entraîner par un escalador, puis une chorégraphie hésitante commence sur une musique enfantine; le personnage évolue avec un ballon imaginaire dans l'espace d'une scène improvisée (*Toby Dammit*).

En abordant les principaux cas de figure spécifiquement filmiques (fondu-enchaîné, surimpression, mouvements de caméra modalisés,...) que l'on pouvait rencontrer dans la conception d'une image mentale au cinéma, puis en privilégiant une approche esthético-plastique (promotion des matières de l'expression), c'est-à-dire relatif au travail produit sur le signifiant fimique, nous nous sommes donc efforcé de mettre en évidence les différentes occurences médiatrices mobilisées.

Les hypothèses successives posées au cours de ce développement proposent, dès à présent, de s'intéresser à l'image mentale cinématographique en tant que structure complexe.

CHAPITRE QUATRE

COMPLEXITÉ DE L'IMAGE MENTALE

4 1 - L'IMAGE MENTALE COMME RUPTURE, FRACTURE

Le cinéma n'est-il pas fait, on nous l'aura assez dit, pour raconter, et le récit le plus pur n'est-il pas celui...où « il n'y a même pas de narrateur» ?" (D. Noguez, 1987 : 269).

4.1.1 - L'OPACITE DU RECIT

Placée en épigraphe de cette partie, affirmation de D. Noguez renvoie à la question même de la présence parfois discrète et diffuse de l'auteur, instance organisatrice de la narration.

De son effacement volontaire autant que de son affirmation dépend le type de récit que souhaite développer le cinéaste. Le cinéma moderne appelle à privilégier la présence de l'auteur, dans la mesure où **"la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume."** (G. Bataille), réflexion qui s'adapte parfaitement à la création fellinienne. En effet, le réalisateur itali en construit ses films à partir de ses expériences personnelles, souvenirs (*Roma*), angoisses (*Huit et Demi*), tout en écartant avec malice toute visée autobiographique. A propos de *Huit et Demi*, Fellini n'a-t-il pas déclaré, **"je suis toujours autobiographique, même si je me mets à raconter la vie d'un poisson! Et cependant je suis à même de déclarer que ce film est une œuvre d'imagination, c'est le film, parmi tous ceux que j'ai faits, qui se réfère le moins à des menus faits personnels. "** (cité par G. Salachas, 1970 : 124).

Comme bon nombre de cinéastes majeurs, Fellini revendique ses choix et surtout *une façon de raconter*. Un récit ne peut exister indépendamment de toute instance d'organisation, comme si une histoire entraînait de façon automatique des effets d'oppositions et des changements dans la durée. Le rôle du cinéaste, au contraire, est d'ordonner les arguments du récit et de travailler à leur cohésion, selon un équilibre entre la transparence parfaite et l'opacité radicale.

De ce point de vue, il nous a paru possible de mettre en évidence les deux grands régimes énonciatifs de l'image mentale[1].

Le premier, porté par des marques de *modalisation* imputables au méga-narrateur, relève d'une énonciation première, *enchâssante*. C'est le niveau du regard de Fellini qui semble s'afficher à la surface de l'ensemble de ses films : construire la vision de monde et rendre compte d'un *savoir-faire*. Il est toutefois important de préciser un cas limite : celui où Fellini est représenté à l'image, soit entièrement (*Les Clowns*, l'entretien avec les étudiants dans *Roma*, ou encore avec l'équipe de télévision japonaise dans *Intervista*), soit auditivement (la voix-off circulant dans *Roma* ou encore celle questionnant les musiciens de *Prova d'Orchestra*), soit simplement visuellement (l'apparition furtive de Fellini dans la séquence finale de *E la Nave Va*). Il n'est plus alors qu'un énonciateur énoncé, montré, présent à l'écran, et qui, contrairement à d'autres auteurs-interprètes comme par exemple W. Allen ou encore N.

---

[1]Ces deux régimes énonciatifs sont proposés par N. Nel dans un livre à paraître sur l'énonciation au cinéma.

Moretti, est énoncé dans son milieu naturel, c'est-à-dire en *situation* de cinéaste[2].

Le second régime, celui de la *déictisation* structure explicitement tous les niveaux hiérarchiques de l'énoncé en affectant un propriétaire (matérialisé par une voix et/ou un corps) à toute image mentale. Il s'agit d'une énonciation seconde *enchâssée* qui peut proposer trois cas de figure.

On rencontre le premier cas lorsque l'image mentale est imputable à un énonciateur principal explicite. Ainsi, Juliette énonce son souvenir d'enfance (**418**), et l'ouvre par une voix-off (geste d'entrée) : «*Moi, quand j'étais petite...*». Le personnage se retrouve représenté dans sa propre évocation. Dans ce cas, Juliette apparaît comme énonciateur délégué du souvenir, même si elle est soutenue par le méga-narrateur.

Dans le second cas, le narrateur principal est relayé, à un moment, par un narrateur second, qui raconte un souvenir de façon précise

Dans le troisième cas, la séquence mentale est imputable à un méga-narrateur implicite, lorsqu'un narrateur enchâssé raconte un souvenir (visualisé) dans lequel apparaît nettement la signature stylistique du méga-narrateur. Cette configuration se retrouve évidemment chez Fellini, et en particulier dans le rêve ininterrompu de *La Cité des Femmes*, où certains

---

[2]Le studio *Cinque*, véritable foyer de Fellini est souvent fêté dans ses films. C'est là qu'il crée Venise (*Casanova*) ou encore un morceau d'Autoroute (*Roma*).Enfin, W. Allen lui rend hommage dans *Stardust Memories*. Dans une séquence de tournage, le fantaisiste new-yorkais représente sur un des murs du studio un grand cinq.

de ses thèmes majeurs apparaissent de façon ostensible (le spectacle cinématographique, la démesure dramatique,...).

L'originalité de Fellini semble être de mêler en permanence *déictisation* et *modalisation*. Ce double procédé accentue le climat mental de l'ensemble de ses films, et incite à remonter à la source, ou au foyer pour tout imputer au réalisateur. Cette trajectoire ascendante serait suscitée par le geste constant d'ostenstation du cinéaste qui ouvre, autour de l'emplacement probable de la caméra, un espace spectaculaire de représentation de l'énonciation. Dans un même élan, les créatures cinématographiques de Fellini semblent regarder leur père fondateur en jouant les scènes de "son opéra fabuleux" (Rimbaud). Les regards perdus de ses personnages (de Gelsomina - *La Strada* - à Ivo Salvini - *La Voce della Luna* - en passant par Juliette, Guido, Snaporaz ou même le souffre-douleur Casanova) réclament une compassion que Fellini leur accorde volontiers, **"...à mes personnages qui sont toujours si malheureux, la seule chose que je pourrais offrir serait ma solidarité (...) et ainsi, je pourrais expliquer à l'un d'eux : «Ecoute, je ne sais pas t'expliquer ce qui ne va pas, mais en tout cas, je t'aime bien et même je t'offre une sérénade.»"** (cité par G. Salachas, 1970 : 107).

A la fin de *Huit et Demi*, l'ensemble des personnages (réels et imaginaires) marche d'un même pas vers une piste de cirque où ils forment une ronde. Tous égaux devant le cinéaste - même Guido intègre la farandolle -, ils s'abandonnent à ses désirs. Ainsi est donné à voir

l'espace spectaculaire de l'énonciation, où la présence de l'énonciateur est inscrite, explicitement, en creux.

4.1.2 - L'IMAGE AMBIGUË

Au même titre qu'un plan subjectif, l'image mentale marque sa spécificité par la désignation explicite d'un regard intérieur, réflexif, et par la présence effective ou métaphorique d'un observateur. Elle serait le fait d'une énonciation, d'une ocularisation modalisée (F. Jost, 1987 : 28) où **"...l'évaluation du degré de réalité du *vu* est moins le fait du personnage...que celui d'un «grand imagier» qui signale au spectateur, par une marque d'énonciation, un changement de niveau dans le monde diégétique"**. Cette hypothèse de F. Jost privilégie l'instance qui organise le récit, sans pour autant intervenir à tout bout de champ dans son propre discours, ou porter un jugement sur ses personnages. Elle est particulièrement pertinente dans le cas de Fellini qui impose sa présence à la manière d'un maître d'œuvre auquel rien ne semble échapper[3]. Ainsi, il s'affirme comme le seul dépositaire du récit dominant et le seul organisateur des différents niveaux.

Deux questions principales méritent d'être examinées. Il s'agit d'une part, d'identifier les critères qui déterminent la progression de

---

[3]Il déclare lui-même : **"lorsque je dirige mes acteurs, en général, je mime complètement l'action et j'essaie de donner moi-même aux répliques l'intonation qui me paraîtra la bonne."** (cité par G. Salachas, 1970 : 106).

l'évocation mentale. **"S'intéresser au fonctionnement narratif d'un film, c'est en effet marquer la logique et le développement du récit (implication), dégager les supports (protagonistes et focalisation), les parcours (temporalité) et les accents (marques formelles) de la narration."** (M. Lagny, M. C. Ropars-Wuilleumier, P. Sorlin, 1984 : 100). Et d'autre part, il s'agit de déterminer comment le syntagme subjectif, unité autonome de récit, suppose une articulation spécifique, qui le distingue de l'ensemble de la narration. De ce point de vue, la question de la démarcation et des raccords entre deux plans, puis de l'articulation de deux syntagmes, conditionne la nature même du fragment. Le fondu-enchaîné, entre autres, est d'ailleurs une figure typique, voire stéréotypée de l'introduction du syntagme subjectif. Plus précisément, en considérant l'exemple d'une articulation entre deux séquences, il ressort qu'un rapport de cause à effet peut être, de toute façon, établi (cohérence oblige). Toutefois, il semble insuffisant de le décrire simplement comme une implication logique. Le conflit, qui est plus plastique qu'iconique, plus de l'ordre de la forme que de l'ordre du contenu, révèle un traitement différent de la narration, c'est-à-dire, une autre forme de narration.

4.1.3 - VARIATIONS ET INVARIANT

D'autres questions apparaissent ici avec force : comment expliquer la contiguïté figurative (spatialité, temporalité, actorialité) de deux

segments pressentis comme distincts? Doit-on isoler les vecteurs d'accessibilité, les ponts, les récurrences...?

Dans le cas présent du segment mental, la première variation qui surgit est d'ordre temporel (suppression et adjonction de durée, par le biais de débrayages spécifiques); les déplacements chroniques - réels et virtuels - d'un temps à un autre (du passé au présent au futur sans que cet ordre soit établi) contaminent le récit. C'est le cas d'un syntagme de souvenir qui, d'abord, suspend le récit de surface, et ensuite, convoque un ailleurs / avant. Ce premier mode d'implication **«logico-diégétique»** marque "**la confusion...entre articulation logique et déroulement diégétique.**"(*ibid.* : 101). D'autre part, le second mode d'implication dit **«chronologique»**, met en lumière les relations interséquentielles. Une situation temporelle y est réduite à sa plus infime partie : une pointe de temps. Il convient encore de mettre l'accent sur la présentation variable d'espaces qui se déclinent à partir d'une unité de temps. L'activité intellectuelle s'accompagne alors d'une paralysie momentanée, et la pensée déclenche un voyage virtuel.

En partant de ces hypothèses et en nous appuyant sur des exemples, nous allons tenter d'expliquer comment s'élabore la transition entre deux segments différents.

La première séquence de *Boulevard du Crépuscule* (B. Wilder, 1951) représente le personnage, narrateur-délégué, noyé dans une piscine. Les déplacements sont simplement suscités par le *geste d'entrée* dans le "méga-segment mental", qui s'objectivise, une fois la découverte du corps. L'avenir physique du personnage étant compromis, l'intervention

de la voix-off *ouvre* le récit à l'intérieur d'un passé circulaire, jusqu'à la résolution de la scène finale. Dans ce cas précis, le personnage est le foyer d'une énonciation seconde chargée de narrer un passé dans lequel il est représenté.

C'est une situation qui se développe avec davantage de discrétion dans *La Cité des Femmes*. Dans la scène de présentation, Snaporaz, épuisé, s'endort dans un compartiment de train, puis se réveille face à une femme dont la provocation passive attise ses désirs. Le train s'arrête brutalement en pleine campage, Snaporaz se décide à suivre la séductrice. Il s'égare finalement dans une forêt inconnue, puis trouve refuge dans la fameuse cité. Dans cette situation, l'ouverture vers un niveau de conscience pose problème. En effet, aucun débrayage spatial, temporel ou actoriel ne se manifeste.

Il apparaît que, dans la construction d'une configuration d'espace-temps mentale, Fellini laisse place à un sentiment d'équivocité en ne signalant pas clairement le *geste d'entrée* dans le rêve. Cette façon de procéder peut s'interpréter par une volonté du cinéaste de déposséder, en partie, le personnage de ses propres errances psychiques, dans le but de les replacer plus fortement au service de la volonté créatrice. L'approche fellinienne installe, d'une certaine façon, une forme de conflit qui risque, à tout instant, de casser l'unité du récit. En effet, lorsque les points d'articulation s'effacent, les repères spatio-temporels deviennent diffus et approximatifs : le fil de la narration se trouve fragmenté en petites

parties, et il devient alors difficile de reconstituer le récit dans son ensemble[4].

Dans *L'Echelle de Jacob* (A. Lyne, 1991)[5], le récit apparaît suspendu en de nombreux endroits par le fait que son évolution déroutante assemble les séquences sans faire appel à des liens "logico-diégétiques". Encore une fois, l'ordonnancement s'élabore au niveau de l'ensemble du film, et autour des intentions narratives de l'auteur. Ce dernier use d'effets de répétitions et de métaphores, de non-dits et de silences, d'alternances et de ruptures de chronologie.

L'auteur est, en dernier lieu, le seul qui ait la compétence d'homogénéiser les niveaux de récit. Il lui appartient de distribuer les configurations d'espaces-temps selon sa propre logique. Et, "**si l'intrusion d'éléments non chronologiques se fait à travers la conscience d'un personnage, nous avons...substitution**" (Le Groupe μ,1977 : 184). Motivée par un acte énonciatif, cette substitution ne remplace pas seulement un élément par un autre, mais surtout substitue à un niveau de récit un autre niveau de récit. Chez Fellini, ce type de substitution se réalise de manière abrupte.

---

[4]Nous n'irons pas jusqu'à affirmer, comme l'écrit M. Humbert (1994 : 28) : "**Un film de Fellini ne se réduit pas à un récit. Depuis longtemps le cinéaste a abandonné la nécessité d'une histoire.**"

[5]Le film raconte l'histoire d'un vétéran du Vietnam sujet à des hallucinations. Passé, fantasmes et rêves se mélangent dans un mouvement d'indiscernabilité.

A la fin de *Juliette des Esprits*, l'héroïne abandonnée après la fuite de son mari se retrouve isolée dans sa grande maison. Elle déclenche alors une valse d'apparitions de figures connues (la mère, Suzie, le détective, le grand-père, elle-même enfant innocente) et imaginaires (le martyr, divers anonymes). Ces dernières sont traitées de deux façons.

Une manière externe : la vision est alors le *contre-champ mental*[6] du regard de Juliette, les nombreux gros plans sur le personnage que compte cette séquence, accentuent l'illusion que Juliette centralise l'ensemble des évocations mentales.

Une manière interne : la vision est incluse dans le champ directement (le plan **811** montre par le biais d'une semi-subjectivité Juliette-adulte délivrant de sa situation de martyr Juliette-enfant) ou indirectement, lorsqu'elle est révélée au moyen d'un mouvement brusque de caméra composé par l'énonciateur (le plan 802 cadre en plan moyen un mur anodin qu'un travelling latéral, découvrant progressivement le faux grill de théâtre sur lequel est emprisonnée Juliette-enfant, transforme en une vision mentale). La substitution apparaît donc comme un facteur essentiel dans l'identification d'une image mentale.

---

[6]Ce terme nous paraît encore imprécis, comme nous l'avions signalé, le champ-contre-champ mental (terme de M. Martin) pose problème. A notre sens, la figure du champ-contre-champ suppose forcément la contiguïté de l'espace du *voyant* et de l'espace du *vu*. Or, l'objet d'une vision appartient entièrement à la conscience du personnage, il n'est donc pas à portée de vue. Nous pourrions proposer alors le terme d'*effet contre-champ* incluant aussi bien des visions mentales que des situations telles que des conversations téléphoniques représentées par deux plans successifs (respect de l'axialité des regards) ou encore par un seul plan coupé en biais et réunissant les deux interlocuteurs.

4.1.4 - LE RISQUE DE RUPTURES

Le récit cinématographique est soumis aux règles particulières que le médium suppose. L'un des principes fondamentaux est le montage dont la fonction est d'organiser la succession discontinue de plans en signification. Aussi, lorsqu'un film propose un enchevêtrement de niveaux de récit, les jeux de contraction et de dilatation de l'espace et du temps sont davantage sollicités, et le projet narratif se heurte à des ruptures potentielles. Toutefois, l'expérience des codes audiovisuels contribue à admettre qu'un personnage téléphonant de son bureau de New-York dans le plan 1, peut réapparaître dans le plan 2, marchant dans les rues de St-Germain-des-Prés. L'intervalle de temps réel, nié, supprimé (ellipse), s'est écoulé dans le symbolique siphon du raccord franc qui relie P1 à P2[7]. C'est en somme P2 qui, par un cheminement rétroactif activé par la capacité de raisonnement, fait prendre conscience du temps supposé qui devient le temps diégétique. Dans ce cas, il peut s'agir, soit d'une projection très avancée dans le temps, soit d'un retour qui peut être suscité par la conversation téléphonique.

---

[7]Dans une perspective narratologique, nous avons l'habitude d'avancer l'idée de risques, chaque fois qu'il est question d'un changement de plan. Il faut toute de même relativiser ce point de vue. La force de l'habitude perceptive a considérablement participé à stabiliser les codes du récit cinématographique. Aussi, ce n'est pas le spectateur qui "risque" de ne pas saisir le propos du film. C'est plutôt l'auteur qui est dans l'obligation de faire le bon choix de raccords , pour éviter "tout risque" de mauvaise interprétation, et d'abandon possible du spectateur.

Le temps diégétique de *Roma* progresse de cette façon. Il propose deux temps projetés dont le point charnière constitue la transformation de l'enfant de Rimini en adulte de Rome (100-101). Le jeune Fellini collé aux grilles regarde avec attention partir un train. Son regard est *parlant* et évoque clairement l'idée d'un voyage futur. Son souhait se réalise quelques années plus tard (le plan suivant pour le spectateur), et le voilà descendant du même train en gare de Termini : le désir entretenu rattrape la réalité[8]. C'est par des effets de correspondances et de ressemblances (les trains progressivement envahis par la fumée, le sifflet qui se prolonge) que la cassure large d'un pan d'adolescence est acceptée par le spectateur. Fellini semble avoir noyé le stade d'existence intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte dans le raccord qui sépare les deux plans considérés.

Un autre cas de figure peut se rencontrer. A New-York, un personnage fait le *sous*-récit d'un voyage à Paris à des interlocuteurs présents . Cette situation ne procède d'aucun déplacement spatial. Le mot, dans ce cas - nous remarquons qu'il s'agit de même pour le regard, le son , la musique... - devient le déclencheur, l'index explicite et l'instant

---

[8]Ce fameux train que ne se décide pas à prendre les Vitelloni, hormis Moraldo qui fuit et dont on ignore la destination. Malgré tout, pouvait-il se rendre autre part qu'à Rome? Enfin, le train arrivant en gare de Termini au tout début de *Ginger et Fred*, fait irrémédiablement penser *A L'Arrivée du Train en Gare de La Ciotat* des frères Lumière (même cadrage et point de vue identique). Aussi il n'est pas trop audacieux de penser qu'il s'agit bien là d'un train qui part vers la ville du cinéma (Cinecittà) où on attend Fellini pour *fare un film*.

d'ancrage à partir desquels se développent le souvenir, mais aussi l'imagination, le mensonge, la reconstitution fantaisiste d'un passé. Le locuteur évalue un niveau de discours filtré par sa subjectivité. Ce qui confirme la difficulté voire l'impossibilité de transcrire objectivement un acte passé. Le cinéma permet cependant de visualiser, plus fortement encore que d'autres disciplines de la représentation, ce qui se passe dans la conscience du personnage. Cependant, le passage du dit au montré est moins le fait du personnage que du narrateur. **"...le double récit se présente comme une concomitance de la «voix» narrative du méga-narrateur filmique, responsable du récit audiovisuel, et de celle du (sous-) narrateur verbal, responsable du (sous-) récit oral"** (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 51). De ce point de vue, Fellini apparaît comme un *cinéaste total* qui mobilise l'ensemble des moyens qui l'aide à "raconter cinématographiquement".

La scène d'ouverture de *Casanova* est, à ce propos, significative. L'auteur décrit une fête à Venise en quarante-deux plans riches et variés. Sa signature s'affiche tout au long de cette séquence, et comme l'indique le titre, il s'agit bien, là, d'*Il Casanova di Fellini.*

A présent, il convient de proposer deux grands types d'enchaînements de syntagmes :

1-<u>Différencié :</u> les différents niveaux de conscience circulant dans la diégèse se distinguent en affichant leur identité selon le degré de subjectivité qui leur est propre. Le rêve ou le souvenir y est annoncé,

préparé. *Le geste d'entrée* intervient comme une invitation, par le biais d'un procédé déictique. La voix ou l'attitude d'un personnage signale souvent la préparation d'un syntagme mental à venir.

Dans *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (L. Buñuel, 1973), un jeune sergent s'apprête à faire le récit d'un rêve étrange. Cette séquence peut être interprétée sur deux niveaux. Sur le plan du contenu, le personnage représenté fait un énoncé du type : *«Je vais vous raconter...»*. Il semble ici reconnaître l'actualisation par le biais d'une hyperphrase, **"d'instances abstraites et implicites du texte"** (F. Casetti, 1990 : 57)[9]. Le songe du sergent entraîne le spectateur vers un ailleurs, un espace indéterminé (une rue quelconque) distinct de celui qui l'environne (le salon des Senechal). Le débrayage spatial et temporel est effectué par la voix du personnage qui se prolonge en off à l'intérieur de son récit. Au contraire des personnages diégétiques à qui est destiné le rêve, seul le spectateur paraît avoir la compétence d'accompagner le narrateur dans le sous-récit. C'est une situation qui se rencontre fréquemment et qui relève davantage de l'ordre de la norme. En effet, elle signale sans équivoque le niveau de conscience convoqué. Le discours est transparent et le récit coule de source. Enfin un traitement codifié expose les divers procès d'intention du discours cinématographique :

---

[9]L'auteur définit ainsi le couple énonciateur / énonciataire. Nous aurons l'occasion de revenir sur les niveaux de figurativisation, qui, elle, permet de distinguer les énonciataires (extérieurs au récit) et les narrataires (participants au récit).

Le conflit entre le rêve du sergent et le récit premier se traduit par quelques couples d'oppositions : clarté / obscurité, cadrage serré / cadrage large,...Le choix motivé de certains angles de prises de vue insolites, d'échelles de plans obsédantes (inserts, gros plans ou par excès plans de très grand ensemble), de mouvements de caméra hyperréalistes, raccords rapides et hérétiques (il ne s'agit pas du faux-raccord, qui relève d'une autre problématique), de montage métaphorique, signale de façon voyante une situation psychique.

L'histoire du cinéma ne manque pas d'exemples. Toutes les séquences mentales de *Le Démon des Femmes* (R. Aldrich, 1968) sont traitées avec une dominante chromatique rouge, et *La Maison du Docteur Edwards* (A. Hitchcock, 1945) comporte une séquence de rêve composée par S. Dali[10]. Ce dernier cas renvoie à ce qui était annoncé préalablement : apparition d'une forme insolite de narration par l'intervention d'un acte de plasticien. Elle met en perspective la distance effective entre un rêve et sa représentation par des procédés spécifiquement cinématographiques. **"Les images-rêve à leur tour semblent avoir deux pôles, qu'on peut distinguer d'après leur production technique. L'un procède par des moyens riches et surchargés (...). L'autre au contraire est très sobre, opérant par franches coupures ou montage - cut, procédant seulement par un perpétuel**

---

[10]A. Hitchcock déclare à F. Truffaut : **"Quand nous sommes arrivés aux séquences de rêve, j'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc."** (1983 : 136-137)

décrochage qui «fait» rêve, mais entre objets demeurant concrets.» (G. Deleuze, 1985 : 79)

2 - Indifférencié : le film peut présenter une communauté d'effets, d'attitudes et de correspondances entre les différents niveaux de récits. Le syntagme mental peut, en ce sens, ne pas s'auto-désigner. Il s'agit alors de définir une identité à une séquence qui n'en demandait pas, sinon préalablement du moins, dans le présent de la perception. Aucun *geste d'entrée* n'atteste de son appartenance à un niveau de conscience spécifique. Il faut alors considérer l'ensemble du film pour désigner telle séquence comme distincte par rapport au reste du récit, et remonter aux actes et aux motivations originels. Il arrive souvent que le syntagme mental se signale a posteriori.

Par exemple, les visions de plus en plus intenses du film de R. Polanski, *Le Locataire* (1976) signalent une situation de trouble dont le personnage est victime. Son univers se complexifie par le biais d'apparitions furtives, mais aussi par son incapacité à gérer le quotidien. A la fin du film, ce récit complexe se révèlera être concentré dans la conscience du personnage, dont l'interprète est aussi le réalisateur du film.

Dans *La Femme au Portrait* (F. Lang, 1947), il s'agit d'un récit "policier" qui se signale comme un rêve en toute dernière séquence au moyen d'une prouesse technique. L'absence de *geste d'entrée* dans l'univers onirique y situe le spectateur plus volontiers devant un film noir. Avec le recul, certains "appels" du film de F. Lang, comme des situations proches de celles que l'on connait dans un état de sommeil,

offrent un second regard (enfoncement du personnage, trahisons invraisemblables pour un homme de sa finesse,...). Une lecture rétroactive mobilise le plan de l'expression, **"où la clôture est parfois la seule indication sûre de la présence d'un segment subjectif"** (J. Fontanille, 1989 : 151). Il semble que cela soit un procédé maintenant bien installé dans les formes d'écriture cinématographique. Ainsi, la séquence finale de *La Cité des Femmes* convertit le film en un long rêve : Snaporaz se réveille brusquement dans le compartiment de train montré dans la séquence d'ouverture du film.

Parfois, les séquences mentales se définissent comme telles simplement parce qu'une norme s'est progressivement construite dans le récit. Les écarts ne contestent en rien le récit, au contraire ils l'alimentent jusqu'à le phagocyter pour devenir le "métatexte". Cela peut être un style, une marque d'auteur, comme c'est le cas de Fellini ou de Buñuel.

"Les représentations mentales sont alors données pour de simples visions et seule une inférence sémantique leur confère une dimension imaginaire" (F. Jost, 1987 : 28). Ce propos peut s'étendre à d'autres configurations possibles comme celle d'un syntagme mental actualisé par les seuls moyens du cinéma sans pour autant apparaître comme convenu. Certains exemples illustrent le fait qu'un segment mental est conditionné par la façon dont il résiste *à l'ouverture de sa porte* : il s'agit bien entendu des types de raccords ou des ponts qui

lient deux séquences de différentes natures. Des fondus-enchaînés hautement codifiés aux sons a-synchroniques, la palette de *gestes d'entrée* s'avère large.

Par exemple, le flash-back suscité par l'arrêt sur image en fin d'incipit de *Eve*, et corrélativement le long travelling arrière de la scène d'ouverture de *La Comtesse aux Pieds Nus* du même auteur, entraînent irrémédiablement le récit vers un passé révélateur de présent[11]. Il apparaît, dans un même temps, qu'un mouvement et une immobilité - tous deux soutenus par une voix off - peuvent acquérir la même fonction (l'environnement direct a une incidence certaine sur le degré de subjectivité de la séquence). Ainsi, les compositions plastiques de certains plans charnières de *Nous nous sommes tant aimés* (E. Scola, 1974) proposent un temps contrarié. Le récit du film se déploie autour de personnages centraux, et lorsque l'un d'entre eux interpelle le spectateur, il est isolé dans un halo de lumière alors que les autres se maintiennent dans l'obscurité. Egalement, les sobres champs-contre-champs entre J. C. Brialy et l'autruche noctambule du *Fantôme de la Liberté* (L. Buñuel, 1974) rendent énigmatique le niveau de conscience. La signature de Buñuel, grand amateur de fantasmes, précise le climat d'une situation surréaliste qui pourrait être lue comme une expérience onirique du personnage. Toutefois, il apparaît que la mobilisation de procédés spécifiquement filmiques (raccords, échelles de plans, angles de prise de

---

[11]Voir respectivement aux chapitre deux et trois l'analyse des premières séquences de *La Comtesse aux Pieds Nus* et d'*Eve* .

vue, lumière, son,...) ne peut être imputée uniquement à un personnage; ces procédés semblent relever surtout de la souveraineté d'un méga-narrateur. En effet, la composition de la première séquence de *La Comtesse aux Pieds Nus* dépasse la compétence d'un personnage, alors que comme le signale J. Fontanille[12], **"les segments subjectifs sont souvent attribués à l'acteur"** (1989 : 149). Par exemple, un point de vue impossible, en hauteur, annonce un segment subjectif. Cela semble se vérifier, chaque fois qu'un angle de prise de vue choisit de s'éloigner du sol et qu'il prend de la distance avec une situation humaine.

Le premier plan de *Juliette des Esprits* procure ce sentiment. La caméra voyage au-dessus des arbres jusqu'à la découverte d'une maison confortable. Ce point de vue *inhumain* installe un climat en partie surnaturel et anticipe sur de possibles vagabondages psychiques.

De même, les premiers plans de *Shining* (S. Kubrik, 1979) montrent des paysages désertiques et vertigineux pris, semble-t-il, d'un hélicoptère en pleine vitesse se dirigeant vers l'hôtel isolé où tout le film va se dérouler.

Ou encore plus évidente, la séquence d'introduction de *Citizen Kane* (O. Welles, 1941). Un mouvement virtuel de type travelling avant est réalisé par le biais d'une série de fondus-enchaînés de plans de plus en plus serrés jusqu'au château où Kane agonise. Mankiewicz (*La Comtesse...*) comme Welles racontent l'histoire d'un personnage disparu, le seul récit possible réclame un retour en arrière. Kubrik représente un

---

[12]Voir son analyse minutieuse de *Mort à Venise* (1989 : 149-200).

homme qui s'égare dans sa propre conscience, alors que Fellini se focalise sur un personnage qui tente de se libérer de ses angoisses.

Le film de Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992)[13], est organisé de façon complexe, et propose un itinéraire qui traverse les segments non mentaux et mentaux. Pour être davantage accepté par le gang, le personnage du policier s'invente une anecdote qui naturellement se retrouve représentée cinématographiquement. La parole se prolonge par des combinaisons spécifiquement filmiques. Le personnage porteur d'un mensonge donne au spectateur la matérialité de celui-ci : une image *vraie* soutient à des fins narratives le passé fictif. Il semble que, par nature, la restitution d'un mensonge apparaisse moins allusive que le sous-récit d'un souvenir ou d'un rêve. L'objectivation d'éléments mentaux, engendrée par le narrateur, n'agit que pour servir le système diégétique. Il se creuse alors un écart **"entre ce qu'est censé avoir vu le personnage et ce que que voyons"** et **"entre ce que raconte le personnage, et ce que nous voyons"** (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 46-47). L'écriture fellinienne totale s'inscrit dans cette catégorie. L'image *vraie* et le son *vrai* s'accordent à représenter des fables (ou fabulations) poétiques. Chez Fellini, l'écart, énoncé par les auteurs ci-dessus, se

---

[13]Un caïd réunit le temps d'un hold-up des criminels aguerris qui ne savent rien les uns des autres. Le jour du cambriolage, la police les attend et l'affrontement se transforme en un véritable carnage. Le film se situe dans leur "planque" où chacun soupçonnera l'autre de l'avoir dénoncé. Une série de flash-backs renseigne sur la façon dont a été préparé le cambriolage. Parmi eux, un policier s'est infiltré.

transpose à "ce qu'a vécu l'auteur et la représentation qu'il en donne." *Amarcord* est un exemple qui revient souvent : le "je me souviens" en dialecte romagnol devient pour Fellini, "j'invente".

Enfin, il existe un dernier cas de figure qu'il est possible de qualifier, pour l'heure, "d'instant d'hésitation". Il en est ainsi, lorsque le spectateur se trouve face à un récit filmique où les opérateurs de modalisation "clignotent" dans un duo d'absence (ailleurs) / présence (ici / là).

A l'instar de certains auteurs (Fellini, Buñuel, Bergman, Kurosawa, Allen,...), O. Preminger dans *Laura* (1946) illustre cette approche, particulièrement dans la séquence où le personnage du policier, déjà troublé par le portrait de Laura, s'assoupit. Quelques instants plus tard, il est sorti de sa torpeur par l'apparition de Laura incarnée devant lui. La situation de sommeil qui introduit la scène place le spectateur face à une situation équivoque : représente-t-elle un événement situé à l'intérieur ou à l'extérieur à la conscience du personnage?[14] En d'autres termes, le récit semble traverser les différents régimes : objectif, objectif orienté, semi-subjectif, subjectif et mental. La question, semble-t-il, vient suffisamment naturellement pour entretenir, un instant, cet état d'esprit. Le narrateur, ainsi que la pratique des films nous placent sur l'un ou l'autre des niveaux de conscience. Nous sommes alors, comme le dit F. Jost (1987 : 111) en focalisation interne, focalisation qui nous autorise à pénétrer **"dans la**

---

[14]Cet extrait a déjà été cité à propos de la notion d'imbordement.

tête du personnage"; il s'agit du **"narrateur (qui) nous fait accéder aux pensées et aux sentiments du personnage"**. Par ce moyen, un personnage comme Snaporaz (*La Cité des Femmes*) ouvre sa conscience de façon impudique (obsessions, machisme,...), alors que Casanova est "forcé" par Fellini qui cherche à dénoncer la véritable nature du mythe du séducteur.

Le segment subjectif est-il imputable, comme l'écrivent M. Lagny, M.C. Ropars-Wuilleumier et P. Sorlin (1984 : 110), au seul personnage? Il a été rappelé en plusieurs endroits de cette étude, que le personnage seul n'apparaît pas suffisamment "équipé" pour supporter la complexité du récit. En effet, au-dessous (ou à ses côtés) se manifeste une instance compétente dépositaire d'un "savoir-faire" autant que d'un "savoir-représenter" : le méga-narrateur. Sa présence, à proximité du récit, semble évidente. En ce sens, un auteur comme Fellini diffuse sa présence résiduelle tout au long du texte filmique.

4.2 - L'IMAGE MENTALE COMME SYNCRETISME

4.2.1 - LA RELATION EXPRESSION / CONTENU

Il a été signalé que l'image mentale cinématographique affirme sa spécificité par un contenu propre (spatialité, temporalité et actorialité mentalisées) et par le recours à une dimension esthétique signifiant par renvoi à une somme de systèmes (formes, luminosité, couleurs, rythmes visuels et sonores, mouvements,...) qui ne sont pourtant pas automatiquement identifiables. Il nous faut, à présent, mettre en évidence la nature des relations qu'entretiennent le plan de l'expression et le plan du contenu, c'est-à-dire exprimer les tensions et les étirements que provoque la confrontation des deux plans. La cohérence du système cinématographique est régie par une complexité multidimensionnelle, de la variété des formes du contenu et de la multiplicité des combinaisons entre ensembles signifiants.

D'un point de vue général, le cinéma concentre un conglomérat de relations de natures différentes dont l'objectif est d'atteindre une signification globale. C'est un système en équilibre qui se construit autour de procédés distinctifs, de relations hiérarchiques entre les éléments, et qui finalement parvient à élaborer une signification autour des tensions exercées par les forces d'hétérogénéité du plan de l'expression et atténuées par celles de l'homogénéité du plan du contenu.

A partir de couples d'oppositions qui peuvent s'établir entre les deux plans fondamentaux, il est possible, avec l'aide de J. Piaget (1936), d'énoncer quelques configurations marquantes : /organisation centripète vs organisation centrifuge/, /formel vs réel/, nécessaire vs possible/, généralisation vs différentiation/, /état vs transformation/, /figuratives vs opératives/,...En considérant le premier par exemple, il apparaît que l'image mentale cinématographique est attirée vers un extérieur tout en étant maintenue dans une intériorité. En effet, des forces centripètes renvoient l'image mentale vers son foyer énonciatif, et une dynamique centrifuge se concentre sur le principe d'intelligibilité de l'énoncé. De ce point de vue, l'énonciation se charge de fixer les coordonnées de l'image mentale et l'énoncé **"accueille les traces de l'énonciation"** (F. Casetti, 1990 : 49). La nature des relations qui régissent ces couples serait, d'après la proposition de N. Nel, d'ordre semi-symbolique, ménageant une conformité partielle entre plan de l'expression et plan du contenu. Le cinéma y apparaît alors comme un système syncrétique susceptible d'intégrer plusieurs langages distincts (musique, littérature, danse, peinture,...) appelés à co-exister.

Du point de vue de la relation expression / contenu, l'image mentale cinématographique est-elle différente d'une autre image cinématographique? Chez Fellini, cela paraît loin d'être une évidence, tant le climat de ses films baigne dans une ambiance de mentalité. Toutefois, répondre en partie à la question revient à confronter les images mentales aux images non mentales et à en isoler les différentes connexions. Où et

comment se manifestent les *gestes d'entrée* et les *gestes de sortie à l'intérieur de différents niveaux de récits*?

Chez Fellini, l'image mentale est obligatoirement à considérer par rapport à son contexte immédiat. En effet, isolée, elle se confond avec d'autres images : dans *Huit et Demi*, les événements mentaux de Guido ne s'affirment pas par des traitements spéciaux. Ils sont identifiés parce qu'annoncés préalablement (*Asa Nisi Masa* qui introduit l'épisode du coucher des enfants) ou révélés ultérieurement (le râle qui sort Guido de son rêve d'envol au début du film). En introduisant des séquences mentales enchâssées dans le récit de surface, Fellini tend à complexifier la structure narrative (plusieurs niveaux de récits sont en jeu), et de ce fait, à fragiliser le propos du récit premier. Ce dernier devient alors un prétexte comme le film à faire de Guido ou la volonté de liberté de Juliette. Ainsi, les visions de Juliette ou de Guido sont de plus en plus nombreuses au fur et à mesure de l'évolution du film. Fellini produit un inversion, de sorte que les récits dits secondaires deviennent plus importants que le récit premier. D'ailleurs, cette hiérarchie est-elle encore opérante dans l'œuvre de Fellini, et en particulier pour un film comme *La Cité des Femmes* qui ne présente qu'un long rêve? Doit-on encore parler de récit second, alors que celui qui est perçu comme récit premier ne s'étend que sur quelques plans (en ouverture et en fermeture du film)? L'évolution créatrice de Fellini, jusqu'à l'ultime *La Voce della Luna*, conduirait davantage à penser que l'auteur a élaboré des procédés spécifiques d'écriture que nous proposons de réunir au tour de la notion de *cinéma du mental.*

L'image mentale serait un point d'équilibre de la relation entre l'expression et le contenu. Ce point place en regard ces deux plans :

- à partir de l'un se construit le type de perception mobilisée.
- sur l'autre est visualisé l'objet de la même perception.

Ainsi sur le plan de l'expression, s'élabore le *se voir* , et sur le plan du contenu, le *voir*. Il semble ici que se retrouve une perspective qui identifie progressivement la spécificité de l'image mentale : le *voir* "silencieux" dont l'origine est incarnée (le méga-narrateur, par exemple) se projette dans un *se voir* (*«encore Marcello»* prévient une voix-off feminine pendant le générique de *La Cité des Femmes*). Ainsi, l'équilibre se réalise par un mouvement symétrique de l'énonciation et de l'énoncé. Fellini se donne à voir non seulement en Marcello (Snaporaz), mais dans le film tout entier. L'ensemble est perçu à partir des coordonnées que la dimension énonciative établit; en se constituant en foyer autour duquel s'organisent les matières de l'expression, et qu'elle transforme en matière concrète : l'image mentale cinématographique qui retourne vers son créateur, comme le ferait le miroir de sa propre conscience. Fellini, s'est efforcé de nier avec trop d'insistance les repères autobiographiques qui semblaient transparaître dans certains de ses films. Un film comme *Huit et Demi*, par exemple serait élaboré par une énonciation impersonnelle qui proposerait des coordonnées virtuelles d'images mentales (expression) véhiculées par un narrateur délégué présent dans l'énoncé (contenu), l'ensemble renvoyant à l'auteur une visualisation transfigurée de sa propre pensée. Cet aller-retour composé par ce jeu de miroirs pourrait

être interprété comme la réalisation d'un trajet autobiographique détourné par une mémoire collective.

Aussi l'insertion par le méga-narrateur d'une image mentale dans la chaîne syntagmatique contamine par ses propriétés narratives l'ensemble du film. Son apparition intensifie la complexité du film.

Dans *De Bruit et de Fureur* (J. C. Brisseau, 1988), l'apparition d'une fée, dès les premiers instants du film, ne change pas réellement le sens du film, néanmoins, elle accompagne le spectateur tout au long de celui-ci. L'apparition se constitue en un germe susceptible d'étendre ses extensions souterraines. Aussi l'image mentale est intégrée dans le flux diégétique au même titre que l'ensemble des images.

Comme il a été précisé précédemment, Fellini procure aux images mentales un statut essentiel. Elles apparaissent si intenses que les quelques images relevant du récit premier se caractérisent par une ambiance mentalisable : ainsi, que Juliette soit seule chez elle, sur la plage ou encore à une conférence donnée par un mage mystique, elle semble se situer à la limite intérieure d'un récit second[15]. En effet, elle se positionne rarement au centre du récit premier où elle pourrait bénéficier de la protection de

---

[15]Dans la partie consacrée à la figure actorielle mentalisée, nous avions exprimé l'idée que le personnage agissait comme une membrane -monde. En ce sens, Juliette se pose davantage comme le contour de ses errances mentales et non comme une limite entre le monde extérieur et le monde intérieur. En effet, il apparaît que la notion de contour englobe forcément le contenu. "**Le contour (...) *fait partie* de la figure**" (Groupe μ, 1992 : 67).

l'environnement et de la solidité d'une réalité (la chaleur d'une maison coquette, par exemple). Le plan **240** la représente en total déséquilibre (décadrée et perdue dans un cadrage large). La précarité de sa situation l'emmènera forcément vers des errances mentales. De même, au plan **423**, Juliette, égarée dans son propre souvenir d'enfance, apparaît adulte et décadrée. Le choix de cadrages insolites revient au grand imagier. Il dirige, d'une certaine façon, la lecture en en privilégiant les pôles qui désigneront l'image comme mentale. C'est en ce sens que Fellini entretient une forme d'indiscernabilité entre les différents types d'images réunies dans un film.

Ainsi, le syncrétisme de l'image mentale repose sur le principe d'équivocité, d'indiscernabilité interne et externe, dont la figure mobile a été définie sous l'appellation de *tiers observateur* :

- au niveau paradigmatique, des *variations internes* se développent et motivent la substitution d'une image mentale par une autre. En prenant garde à l'ensemble des éléments en co-présence qui composent l'image mentale, on s'aperçoit que l'image-souvenir se distingue tout de même de l'image-rêve comme de l'image-fantasme. Chacune d'entre elles acquiert une signification particulière. Il semble que cela soit au niveau des matières de l'expression qu'est rendue évidente la spécificité d'une image par rapport à une autre.

- au niveau syntagmatique se produit un double mécanisme : *sérialité*, qui concerne la circulation sur l'ensemble de la chaîne, et surtout *labilité* qui incite la chaîne à s'ouvrir à des sous-récits.

Nous proposons donc, à présent, d'analyser ces phénomènes dans le détail.

4.2.2 - LA NOTION DE SYNCRÉTISME

De nombreuses disciplines artistiques comprenant des éléments qui relèvent de sémiotiques hétérogènes supposent une structure syncrétique.

De la tradition orale à la chanson de gestes, du théâtre à l'avènement des CD-ROM, les arts de la représentation ont cristallisé, avec le temps, des unités de différents langages, qui ont évolué autant techniquement qu'expressivement.

La sémiotique greimasienne (1993 : 374-375) considère le syncrétisme comme **"la procédure (...) qui consiste à établir par superposition une relation entre deux (ou plusieurs) termes ou catégories hétérogènes en les couvrant à l'aide d'une grandeur sémiotique (...) qui les réunit."**

Le cinéma peut être considéré sous l'angle du syncrétisme. Les ensembles signifiants qui le constituent, construisent une **"matière plurielle"** (A. Gardies, 1993a : 39-57). Pour reprendre les termes d'A. J. Greimas, le cinéma superpose **"plusieurs langages de manifestations"** (*ibid.*) comme l'iconique, le verbal et le musical, plusieurs ensembles signifiants comme l'écriture, la parole, les images mouvantes et discontinues,... La signification s'y construit par le jeu de la

co-présence de ces occurrences.[16]. C'est donc par la confrontation de ces catégories hétérogènes que résulte une impression d'homogénéité dominante. Par là-même, les relations entre plan de l'expression et plan du contenu sont dites de nature *semi-symbolique*.

Ainsi, la notion de syncrétisme adaptée au cinéma met en évidence l'importance du plan de l'expression en tant que le lieu des conflits et des oppositions par rapport au plan du contenu. C'est en effet, à partir d'une étude de la matière, que surgissent les couplages contrastés tels que le changement de rythme - ralenti ou accéléré par rapport à la norme (24 images par seconde) -, les différences de texture ou le traitement de la lumière.

Le syncrétisme peut exister lorsqu'il y a une complexité multidimensionnelle. Toutefois, cette complexité multidimensionnelle peut conduire à considérer les relations entre catégories du plan du contenu et de l'expression de deux façons :

- relation symétrique de deux catégories qui peuvent se neutraliser.

---

[16]Le point de départ de ces recherches revient au linguiste danois, L. Hjelmslev (1968-1971). Dans la perspective de ce dernier, J. M. Floch (1985 : 206-207) distingue trois grands systèmes : *Les systèmes sémiotiques*, où il ne relève aucune conformité entre les plans de l'expression et du contenu (les langues naturelles), *les systèmes symboliques*, qui revendiquent une conformité totale entre les deux plans (les langages formels comme le code de la route), enfin, *les systèmes semi-symboliques* où est maintenue une conformité partielle non pas de terme à terme, mais entre les catégories de l'expression et du contenu (le langage poétique, les systèmes verbo-iconiques comme les affiches, les bandes-dessinées, les romans-photos et les systèmes audiovisuels).

- relation complémentaire et inégalitaire avec prédominance hiérarchique de l'une sur l'autre.

La palette des matériaux en présence montre l'étendue des combinaisons possibles et des diverses correspondances entre catégories des deux plans.

Il semble primordial de poser comme postulat que, l'interprétation que l'on souhaite développer, détermine une hiérarchie en considérant telle catégorie plutôt qu'une autre. D'autre part, l'interprétation produit un volume de sens **"comme résultat d'une lecture stéréoscopique des différents régimes de signes qui caractérisent le texte filmique"** (R. Bensmaïa, 1992 : 255). Cette promotion de la distinction des matériaux à tout prix renvoie directement à certaines préoccupations de M. C. Ropars-Wuileumier (1983), où le cinéma mobilise un statut d'opérateur, que s'efforce de rappeler R. Bensmaïa. Pour lui, le cinéma **"sera toujours une lecture et non un décodage : lecture de signes hétérogènes qui à leur tour renverront toujours à d'autres signes encore, qu'il faudra interpréter à leur tour, ad infinitum"** (*ibid.*).

L'hétérogénéité évidente des matériaux revient à imposer plusieurs comportements d'analyse :

- d'un point de vue syntagmatique, l'organisation intelligible des matériaux place l'effort du côté de la coordination. Cette perspective "horizontale" met en évidence les risques de brisures, de failles et de ruptures, du point de vue de la succession. Dans le cas de l'image

mentale, l'importance des *gestes d'entrée* et des *gestes de sortie* s'annonce essentielle.

- d'un point de vue paradigmatique, l'ensemble des langages de manifestation signale l'existence des matériaux. Cette approche "verticale" rend compte de la spécificité des matériaux et s'efforce de limiter le champ des interprétations.

En partant de l'hypothèse que le syncrétisme au cinéma cristallise un conglomérat de langages hétérogènes qui peuvent converger au niveau signifié du contenu, la présente réflexion s'attache à privilégier la nature des rapports entre l'image cinématographique et l'image mentale cinématographique. Relevant toutes deux du même support, elles n'en entretiennent pas moins des relations complexes. Il apparaît que c'est au niveau du plan de l'expression que l'hétérogénétité se manifeste avec le plus d'insistance.

Cependant, il semble judicieux de relativiser cette approche. En effet, dans le cinéma narratif dominant, l'image mentale entretient plus de similitudes que de conflits avec l'ensemble des autres images.

Dans *Casablanca* (M. Curtiz, 1943), Rick Blaine (H. Bogart) se souvient de sa rencontre à Paris avec Ilsa (I. Bergman) et des jours heureux passés ensemble. La séquence de souvenir est balisée par des procédés conventionnels de surimpressions. Ce fragment a pour objectif d'éclaircir la situation et de préciser la nature des relations entre les deux personnages. Le fait qu'ils se connaissaient avant Casablanca guide le spectateur dans ses jugements. De même, l'épisode remémoré, situé avant

le temps du récit (le spectateur le découvre), est attiré dans la diégèse par le flash-back. L'intervention enchâssée du souvenir imputable à Rick Blaine suspend pour un temps le cours du récit sans qu'une rupture nette ne se crée. Cet exemple montre que les associations métaphoriques et symboliques atténuent les contrastes et font état d'une *apparente* homogénéité.

Le processus majeur de disjonction semble plus visible dans le cinéma de la modernité.

Une étude de l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet donne conscience de la spécificité de chacun des matériaux. En effet, chacun se distingue en se donnant à voir et à entendre, promotionnant ainsi une conception qui rend compte de la complexité des rapports entre les différentes catégories. Le son, par exemple, tellement peu *acteur* dans le cinéma dominant, signifie de façon explicite sur l'ensemble des films de Robbe-Grillet. M. Fano (1983 : 37), l'orchestrateur sonore du cinéaste, parle pour *l'Homme qui ment* (1968), **"de sons itératifs...qui s'opposent à des sons horizontaux, tenus, un peu brouillés et à des sons ponctuels comme les percussions, trois types de sons définis qui viennent jouer très précisément avec les structures verticales ou horizontales de l'image"**. Cette approche renvoie donc à une singularité revendiquée par chacun des matériaux. Chacun signifie pour lui-même, de façon autonome, avant qu'un effort de globalisation et de stabilisation ne tente de les accorder.

Toutefois, ces deux conceptions ont l'inconvénient de proposer des approches radicales, alors qu'il existe aussi une perspective intermédiaire

qui relativise chacun des pôles. A notre sens, le syncrétisme au cinéma entreprend de rapprocher les deux pôles contraires que sont l'hétérogénéité radicale d'un côté, et l'homogénéité extrême de l'autre, sans qu'ils s'annulent. De leurs contradictions se dégage un troisième sens possible, si l'on note que, par exemple, l'abaissement du degré d'hétérogénéité correspond à une adjonction d'ordre, donc à une augmentation d'intelligibilité. Inversement, l'adjonction d'hétérogénéité supprime l'ordre et augmente l'illisibilité."**L'opposition des tendances que nous isolons est polaire, mais dans chaque œuvre les suppressions et les adjonctions sont seulement partielles"** (Groupe μ, 1992 : 31). A la suite des auteurs, nous pensons que le cinéma narratif dominant porte, en substance, une part résiduelle d'hétérogénéité, et que, chez les cinéastes **"du touffu et de l'illisible"** (*ibid.*), il subsiste de l'homogénéité.

Depuis *Huit et Demi*, Fellini a, en très peu d'occasions, rencontré un large public (à l'exception d'*Amarcord*), mais d'un autre côté, il est tout de même parvenu à fasciner les grands producteurs[17] (Dino De Laurentiis, A. Rizzoli, A. Grimaldi,...). Il existait toujours quelqu'un pour l'aider à *fare un film*. C'est pourquoi il paraît réducteur d'enfermer l'œuvre de Fellini dans une mouvance spécifiquement intellectuelle et de qualifier ses films d'œuvres confuses ou d'improvisations expérimentales. Ses films sont résolument lisibles,...d'un certain point de vue.

---

[17]J.L. Godard a connu ce même phénomène. Beaucoup de producteurs voulaient *leur Godard* dans leur catalogue.

Les procédés spécifiques d'écriture fellinienne semblent se heurter aux mêmes contraintes qu'une écriture lyrique, tant d'un point de vue matériel que philosophique. Fellini s'inspire surtout d'épisodes populaires, de ses propres souvenirs confrontés au fascisme (*Amarcord*) ou à l'histoire de Rome (*Roma*), il dit son angoisse de la création (*Huit et demi*, *Intervista*) et du présent (*Ginger et Fred, la Voce Della Luna*). Il construit ses univers en imposant un style d'écriture riche en sous-récits, et **"en épisodes contrastés destinés à retracer les avatars d'une intrigue mélodramatique modifiant les actes et les sentiments des personnages mis en scène..."** (Y. Gerard)[18]. L'auteur ajoute, **"(il) ne faut pas craindre d'envisager l'œuvre lyrique comme une possible «œuvre d'art total» puisqu'elle combine les arts poétiques, vocaux, instrumentaux, chorégraphiques et décoratifs..."**(*ibid.*). Il semble que le type de syncrétisme approprié à Fellini soit de l'ordre de l'opéra.

L'étude du fonctionnement du syncrétisme de l'image mentale au cinéma met d'entrée en évidence l'éclatement du récit. A partir de l'irruption d'une image mentale dans la chaîne filmique, se manifeste toute une série de sous-occurrences dont la combinaison forme un sous-récit : la spatialité mentalisée, la temporalité mentalisée, la figure actorielle mentalisée. Il apparaît que l'adjonction d'éléments ne se révèle

---

[18]Voir l'ensemble de son article sur les techniques d'écriture de l'opéra, *Encyclopædia Universalis*, 16, Paris, 1992, p.929-931.

souvent que de nature anaphorique. En effet, un espace du souvenir (que celui-ci soit interne ou externe à la diégèse) est le reflet d'un espace du récit premier , de même pour la figure actorielle mentalisée qui peut se déplacer, sans concessions morphologiques, dans les différents récits. Juliette, par exemple, préserve son apparence adulte dans son souvenir d'enfance (**423**). Il semble que l'initiative de l'insertion de l'image mentale dans le récit relève d'un acte du méga-narrateur qui, souvent, se fait représenter par un personnage constitué en un point-corps, d'où partent et où retournent les images mentales. Cette hypothèse mobilise la notion genettienne d'"**hyporécit**" énoncé par l'énonciateur du second niveau. Seul, l'énonciateur de niveau premier détermine les opérateurs de modalisation qui incitent à intégrer ou à rejeter l'image mentale. Il est évident que ces modalisations travaillent à créer des rapports de similitudes ou de conflits entre deux images de natures différentes, selon le genre du film.

Pour illustrer ce propos, il faut revenir sur les deux grandes procédures de syncrétisation introduites par J. M. Floch (1983 : 7).

Les syncrétisations d'ordre paradigmatique permettent de dégager des correspondances entre des éléments visuels et sonores de l'image mentale et des éléments visuels et sonores d'une image non mentale. Leurs corrélations aboutissent à des relations *semi-symboliques* entre les catégories du plan de l'expression et du plan du contenu. Des synesthésies et des homologies se manifestent à deux niveaux : *intra-catégoriels*, lorsque des effets de similitudes se situent à l'intérieur du plan, et *inter-*

catégoriels, lorsque des correspondances sont étendues à d'autres plans, proches ou éloignés. Cette homologie est en fait double :

- au niveau plastique, les combinaisons s'organisent autour de la texture et du *groupe* constitué par les formes, les couleurs, les variations lumineuses; en d'autres termes, tous traitements spécifiques acceptés par les matériaux mêmes. L'ensemble de la texture propose une lisibilité englobante, puisqu'il a été précisé que le support pellicule est invariant, et n'est pas déterminant dans l'identité de l'image mentale[19]. Puis par réaction, une lecture *par à-coups* se construit quand apparaissent les variations acceptées par le *groupe* d'objets plastiques décrit ci-dessus.

-au niveau iconique s'établit un rapport de **"ressemblance perspective entre le signifiant et le signifié"** (O. Ducrot, T. Todorov, 1972 : 115). La correspondance incite à confirmer des liens de similitude entre les deux plans et à supplanter le signifiant plastique par l'iconique. C'est en effet à ce prix que l'énoncé accède à une

---

[19]L'absence de "pouvoir discriminateur" de la texture se retrouve aussi dans la photographie, dans le diaporama et dans l'image télévisuelle. En fait, la projection des images sur un écran lisse assure l'homogénéisation texturale. Aucune suggestion tactile et motrice n'y est proposée. Nous remarquons qu'il s'agit de la "texture projetée" qui est homogène, alors que l'objet-texture (la pellicule) a, au moins deux supports (plastique et chimique). La même remarque peut être énoncée au sujet de la photographie. Le papier dépend d'une gamme de texture allant du mat au brillant-glacé, en passant par le semi-mat. Les deux unités texturales (support et matière) sont distinctes dans certaines disciplines comme la peinture, mais se confondent dans le cas qui nous intéresse.

cohérence. Le cinéma est un spectacle **"icono-plastique"** (Groupe μ, 1992 : 346)

Nous nous sommes efforcés donc de valider l'hypothèse que le cinéma rélève d'une complexité multidimensionnelle. Il apparaît que le fonctionnement syncrétique du binôme image mentale / image non mentale propose trois configurations filmiques fondamentales.

La première est l'intervention soudaine d'une image mentale qui suspend le récit, lequel s'en trouve définitivement contaminé. Comment un seul plan si court soit-il (juste au-dessus de la limite de l'acuité visuelle) étend-il son influence sur l'ensemble de la chaîne filmique? L'image mentale, par sa présence, modifie les conditions initiales de lecture. L'*avant* se voit reconsidéré, et l'*après* influencé. Cette configuration met en évidence la plénitude de la structure de l'image mentale qui tend à déborder de la place qui lui est assignée.

Dans *Juliette des Esprits*, la première image mentale surgit de façon furtive. Assise dans un transat, Juliette ferme les yeux (**91**). Au plan **92**, l'écuyère apparaît sur un trapèze, tout de blanc vêtue, soutenue par un souffle de vent. La succession des deux plans met en évidence des contrastes d'ordre plastique (changement soudain de luminosité) et d'ordre iconique (la distinction évidente des images). Toutefois, un effort de correspondance les situe, tout d'abord dans leur singularité, puis, dans leur association. Malgré le conflit icono-plastique, il apparaît que l'un (l'écuyère) est la visualisation de la conscience de l'autre (Juliette). Les yeux fermés *ouvrent*, d'une certaine façon la conscience et créent des

effets de similitude. C'est la proposition de *geste d'entrée* de Juliette qui pousse l'énoncé (le personnage pense) à trouver une cohésion.

Un autre exemple est proposé par le métro de *Roma*, où la descente est tout à coup interrompue par un plan rapide d'un lieu où sont entassés des dossiers (**666**). En voix-off, on entend l'ingénieur dire : *«la bureaucratie est encore pire que le sous-sol»*. Puis la descente du wagonnet se poursuit. Dans ce cas précis, le contraste entre les plans du métro et celui des archives est moins évident : l'obscurité est identique et le mouvement de travelling avant est respecté pour les deux plans. La rupture vient de l'interpellation orale qui renvoie le plan d'archive vers un ailleurs précisé. Il est une illustration de la voix de l'ingénieur qui exprime l'idée de la lenteur administrative.

La seconde configuration est l'insertion d'un ou plusieurs syntagmes mentaux clairement cloisonnés au sein d'un même film. L'autonomie dont ces segments font preuve met en évidence le parallélisme d'au moins deux récits. *Roma* paraît structuré de cette façon : **"chaque partie est là, en soi, comme un petit film original"** (F. Fellini) : l'enfance à Rimini, l'arrivée à Rome du jeune journaliste, puis la capitale des années soixante-dix recroquevillée sur son passé (le métro, les variétés de Barafonda, la princesse Domitilia). Les différents épisodes sont reliés par la voix d'un narrateur identifié, semble-t-il, comme étant Fellini, lui-même.

La troisième configuration est la mise en évidence d'une ou plusieurs catégories de natures *mentales* issues, soit du plan du contenu, soit du plan de l'expression. Il s'agit d'une image dont le cadre dépend du récit premier, et dans laquelle s'immiscent un ou plusieurs éléments de mentalité. Cette configuration entraîne jusqu'à l'instance d'énonciation, qui dirige la façon de signifier une mentalité partielle ou totale.

Ainsi, dans *La Tentation du Docteur Antonio*, la première vision brève d'Antonio (**128**) - dans un plan de nature semi-subjective : le personnage se rase devant un miroir sur lequel apparaît une main de femme gantée de noir tenant un verre de lait - est totalement isolée au sein du syntagme. Des corrélations pourtant peuvent s'établir. En effet, l'association gant / lait correspond, par homologie *inter-catégorielle*, à l'affiche publicitaire contre laquelle le docteur Antonio se bat. L'intervention *intolérable* de la main gantée dans la salle de bain du personnage réorganise l'ensemble du plan. Elle devient le pôle d'intérêt à partir duquel une autre proposition de lecture s'établit. Ainsi composé par l'énonciateur premier, ce plan propose une visualisation de la conscience d'un énonciateur délégué.

Dans *Juliette des Esprits*, le premier indice de mentalité se manifeste par l'intervention d'une boucle de vent. Au plan **82**, Juliette est représentée en gros plan. Cette intervention sonore est spécifique à Fellini (elle ouvre, entre autres, *Huit et Demi*). Aussi les correspondances et les similitudes ne sont pas seulement à chercher au niveau du film mais aussi au niveau de l'ensemble de l'œuvre. Le souffle du vent, imputable également à l'énonciateur premier, décentre la première lecture pour en

proposer une seconde : le plan donne "à entendre" la conscience du personnage et l'isole encore davantage de son environnement réel. La composition de ces deux plans incite à revenir à la source qui les suscite : l'affichage du méga-narrateur est évident.

DEUXIÈME PARTIE

LES ÉCRANS FELLINIENS DU MENTAL

CHAPITRE CINQ

L'OBSERVATEUR DU SYNTAGME MENTAL

5.1 - LE SYNTAGME MENTAL COMME DISCOURS IMMEDIAT

En considérant certaines figures filmiques essentielles, on s'est aperçu que le syntagme mental donne accès à un (autre) contexte diégétique et s'organise selon un cadre narratif spécifique. Ce sont, comme l'a affirmé M. Martin (1955 : 173) en son temps à propos des procédés de récits annexes, des " **jeux de scène et d'effets techniques visuels et sonores dont le but est de faire avancer l'action en apportant un élément dramatique ou en signifiant une attitude ou un contenu mental des personnages**".

Avant de traiter du syntagme mental en lui-même, il convient donc de le distinguer du contexte qui le supporte, c'est-à-dire de tout syntagme imputable au récit premier, niveau où se développe la logique des possibles narratifs.

Le travail qui suit s'attache à rapporter les principales caractéristiques du syntagme mental, en s'appuyant sur le texte fondamental de C. Metz (1968 : 120-146) à propos de la «grande syntagmatique», texte que R. Odin (1990 : 223) et d'autres (G. Jacquinot, M. Colin, D. Chateau,...) conseillent de mobiliser avec prudence.

5.1.1 - LE SYNTAGME PREMIER DU FILM NARRATIF[1]

Le syntagme premier encadrant supporte en général les implications chronologiques et suspensives, en maintenant une cohésion spatio-temporelle vraisemblable. Ce niveau du récit est bien le lieu où l'on cherche à percer l'origine du regard porté sur les événements[2], et où l'on identifie **"le porteur d'une subjectivité"** (M. Lagny, M. C. Ropars-Wuilleumier, P. Sorlin, 1984 : 100).

Dans l'œuvre de Fellini, qui mieux que Guido ou Juliette peut revendiquer la paternité d'une subjectivité? Dans la plupart des séquences soutenues par le récit premier, ils apparaissent en situation de contemplation, le regard dirigé vers un hors-champ, qui appelle en réalité l'accession à un récit second. Ainsi, dans *Juliette des Esprits*, dans **"cet espace d'apparitions"** (J. C. Bonnet, 1978: 12) qu'est la plage, Juliette s'isole progressivement de la compagnie de ses amis, "intériorise" son regard, et s'ouvre aux rêveries (**111**). On remarque que pour les personnages doués d'une subjectivité, des mouvements d'extériorité / intériorité s'organisent. Cela rappelle, d'un certain point de vue, la notion de la double référence de J. F. Lyotard (1971). Le point de vue externe, met en évidence la perception visuelle et auditive du personnage : Juliette

---

[1]En même temps qu'est proposée une description rapide - en effet, nous risquons d'être redondant par rapport aux nombreuses études déjà avancées - du syntagme premier, il apparaît nécessaire d'aborder quelques questions relatives à l'évolution d'une réflexion sur la narration au cinéma.

[2]Alors que par opposition, le syntagme mental actualise *l'objet* du-dit regard.

sait qu'elle est sur une plage entourée d'amis, elle est ainsi réceptive aux sensations extérieures; et le point de vue interne nous oriente vers les profondeurs du personnage, jusqu'à la découverte de la *pulsion scopique*, l'hallucination.

Au sein du syntagme premier, le personnage propose *des traces subjectives dans un contexte non subjectif (optique).*

Adaptant les propositions de G. Genette (1972) sur la focalisation, le trio d'auteurs pré-cité pose les questions de base : *qui parle? Qui voit?* En réponse à ces questions, il faut composer ici, ce qu'il convient de nommer *une hiérarchie des instances du film.*, c'est-à-dire, distinguer les instances qui s'engagent pleinement dans le syntagme premier.

Il y a, d'abord, le *méga-narrateur*, chargé de développer les stratégies de modalisation. Appelé aussi auteur implicite, celui-ci n'apparaît jamais dans le texte, il n'a pas de corps, mais il fait le film, marquant ainsi sa présence *en creux*. On peut donc l'inférer à partir de ses *actes cognitifs* (la vision de monde du film), et de ses actes *esthétiques* (le niveau d'expression et d'émotion).

Le *Tiers observateur*, au centre de notre recherche, n'apparaît jamais physiquement. Il devient pourtant appréhendable dans les indices d'énonciation (au niveau perceptif et pragmatique), notamment dans les *traces* d'un regard qui s'affiche et n'est ancrable dans aucun corps. *Il représente l'affichage d'une dimension subjective de l'énonciation.*

Les *narrateurs explicites et délégués*, appelés aussi narrateurs principaux et narrateurs seconds, s'investissent davantage dans le texte, en y amenant une voix, et parfois un corps. Ce sont des instances

intermédiaires difficilement appréhendables, tant sur la dimension *cognitive* que *perceptive* et *passionnelle*. Ils fonctionnent comme des instances de filtres et des instances de brouillage à la fois.

En plusieurs endroits de notre travail, il a été signalé que le syntagme premier permettait ***"le voir sur un personnage-objet"***, et en même temps, par le biais d'une vision de l'intérieur, ***"le voir d'un personnage-sujet"*** (M. Lagny, M. C. Ropars-Wuilleumier, P. Sorlin, *ibid.* : 105), bref la focalisation externe et la focalisation interne, distinction qui n'est pas toujours évidente au cinéma, dès lors que la focalisation interne y suppose une pré ou post-visualisation du focalisateur, dont l'intervention dans le texte dépend directement des stratégies narratives.

Toutefois, il convient d'assigner au syntagme premier, le regard porté par la caméra, paradigme énonciatif mis à la disposition du méga-narrateur : choix de mouvements d'appareils, de compositions internes (niveau du plan) et d'articulations externes (niveau de la séquence).

Il s'agit, comme l'expriment les auteurs, de déterminer avant tout le **"type de subjectivité"** (ibid. : 112), laquelle relève de marques formelles d'énonciation retenues par l'auteur. Entre autres choses, ces marques mettent à distance la fonction de relais narratif prise en charge par le personnage, qui se trouve alors"en repos".

C. Metz (1968 : 146) a isolé quelques configurations de syntagmes premiers. Par exemple, les "hiatus" et autres ellipses, qui ne peuvent être considérés comme facteurs d'irréalité, mais davantage comme production

de sens. Il a évoqué, à ce propos, deux cas de figure (1977 : 228-229) : *la comparabilité discursive / la contiguïté référentielle* (métonymie en paradigme) et *la contiguïté référentielle / contiguïté discursive* (métonymie en syntagme). L'auteur les a définis respectivement comme suit : **"Un élément évince l'autre du film...ces éléments s'associent en vertu de leurs contiguïtés «réelles» ou diégétiques, et non de leur ressemblance ou de leur contraste..."**, et **"(tous) les éléments...figurent dans le film et s'y combinent"**.

Cette conception est soutenue aussi par J. Fontanille (1989 : 114-115), qui indique que les éléments de chaque plan élaborent "un trajet signifiant". Indépendant d'une unité de lieu ou de temps, celui-ci, s'établit sur la loi de proximité, et les compétences du spectateur-énonciataire, s'il postule **"des instances intermédiaires qui permettent de dépasser la discontinuité des plans, puis des syntagmes, etc. Un *hypersavoir narratif* s'exerce ici, qui réduit la discontinuité et instaure un *sujet narratif-discursif.*"** (*ibid.*). Au niveau du syntagme premier, le travail de la caméra ne construit pas seulement l'espace, mais produit des effets de sens du type jugements. Ceux-ci relèvent d'une conscience que J. Fontanille appelle **"l'hyperobservateur, intermédiaire entre l'observateur du plan et l'énonciateur"** (*ibid.*). Il ajoute :

"La différence entre les deux formes tient à ce que, dans le cas du montage, l'hyperobservateur est un *focalisateur*, dont le parcours ne peut avoir lieu que dans un espace

d'énonciation, abstrait, distinct de l'espace énoncé, alors que dans le cas du plan-séquence, l'observateur est un *spectateur*, dont le parcours a lieu dans un espace d'énonciation qui est aux marges de l'espace énoncé, et où il se déplace en continu".

Le syntagme premier ou encadrant peut donc contenir une instance intermédiaire : l'hyperobservateur, conscience d'une subjectivité à venir.

5.1.2 - LE SYNTAGME SUBJECTIF (OU SECOND)

L'analyse du syntagme premier ménage la distinction entre la façon dont le méga-narrateur pose un regard sur les événements, et le point de vue proposé par une instance médiatrice quelle qu'elle soit. La subjectivisation peut être le fait d'un personnage, comme c'est le cas le plus souvent, mais aussi d'un animal ou encore d'un objet comme la boule de neige du *Napoléon* d'A. Gance (1927). Dans notre étude, nous ne retenons que les porteurs d'une subjectivité dotée d'une (in) conscience. Il s'agit donc des seuls êtres vivants du règne animal. A partir de l'instant où un "focalisateur *hybride*" prend en charge le segment, l'incertitude quant au degré de subjectivité du fragment s'installe, car le travail de la caméra peut disséminer des marques de subjectivité sans que la relation avec un personnage s'établisse obligatoirement.

Le syntagme subjectif est clairement imputable au personnage. Si celui-ci est intégré dans sa propre vision, l'ensemble est appelé à sombrer vers un niveau de conscience, les matières sont contaminées par capillarité, et par proximité. **"Dès lors qu'on cherche à caractériser**

des *segments subjectifs*,...la référence à un acteur-sujet est indispensable : le propre d'un segment subjectif, c'est justement de référer un acte énonciatif à un acteur-sujet, pour un certain nombre de plans dénombrables et isolables." (*ibid.*, 143)

Toutefois, pour systématiser la nature du syntame second, il convient de revenir sur la hiérarchie des instances du film.

L'énonciation mobilisée est, ici, seconde, ce qui signifie un investiment encore plus profond des instances intermédiaires dans l'énoncé. De *racontant* au niveau premier, le narrateur second propose un *se racontant.*

Pour reprendre l'exemple de *Juliette des Esprits* ci-dessus, au plan **113**, le personnage se raconte dans son rêve : elle est représentée aux côtés d'un vieil homme. A ce niveau de récit, l'instance intermédiaire entre le méga-narrateur et l'énoncé, c'est-à-dire le *tiers observateur*, se manifeste par une trace visible d'une dimension subjective dans une représentation mentale. Il est l'*inconscient du film*.. Il est possible alors de s'appuyer de nouveau sur la double référence de J. F. Lyotard (1971). Ainsi, un mouvement externe appréhende le déplacement du regard et de l'écoute : Juliette perçoit l'environnement de son rêve, elle *se voit* et entend (intervention en voix-off d'un chuchotement : « *Juliette, aidez-moi, s'il vous plaît.*») puis, un mouvement interne achève la lecture de la *pulsion scopique*, commencée au niveau du récit premier.

Cet exemple nous permet donc d'aborder la nature d'un syntagme proprement mental.

5.1.3 - LE SYNTAGME MENTAL (OU SECOND)

Le syntagme mental est la représentation d'un état de conscience du personnage. S'il s'agit d'un rêve par exemple, il est articulé par le montage, et le personnage n'est plus à considérer comme le seul énonciateur du récit onirique. Il se révèle soutenu par le méga-narrateur. C'est une des questions que pose C. Metz (1977 : 148) quand il évoque, **"l'ensemble des différences entre le film de fiction et le rêve"**. La difficulté réside en l'identification d'un syntagme de cette nature. Si, effectivement, l'écart est maintenu avec le syntagme de récit premier, il n'est pas nécessaire de mobiliser quelque dimension cognitive ou compétence que ce soit. Au contraire, lorsque le syntagme mental se caractérise par nombre d'effets de similitudes avec l'ensemble du film, comme c'est le cas dans le cinéma de la modernité, son identité devient plus obscure.

Tous les procédés signalétiques (l'insertion d'images insolites par rapport à la diégèse, les apparitions ponctuelles et l'utilisation de trucages)[3] signifient un écart par rapport au contrat fixé par le monde

---

[3]Voir le chapitre un, et plus particulièrement la partie intitulée définition en extension. Une liste non exhaustive de procédés techniques rudimentaires est donnée par M. Martin (1955 : 175). Nous prenons garde de la restituer dans l'époque de l'auteur :**"flou, filage, ralenti, accéléré, surimpression visuelle ou sonore, distorsion de**

(la note continue sur la page suivante)

diégétique dominant. Plus précisément, le syntagme mental prend la forme de ce que le personnage est censé voir. Cela explique, en partie, les possiblités de trucages et l'intervention au niveau des matières de l'expression. Dans le cas d'une indiscernabililité entre deux syntagmes de nature différente, il est possible d'émettre l'idée de la présence d'un *tiers-observateur*, qui donne à voir la vision dans laquelle est inclus le personnage.

La première séquence du film d'E. Kusturica, *Arizona Dreams* (1992), est un rêve qui est révélé comme tel bien plus tard par le réveil du personnage. Dans son traitement, il adopte l'allure d'une intrigue vraisemblable et autonome sans qu'aucun élément signifiant ne reflète explicitement l'idée d'un récit onirique.

---

l'image et du son et les procédés d'introduction proprement dite sont la coupure franche, le fondu-enchaîné, le fondu au noir, le travelling avant". Il ajoute en note de bas de page, **"une transformation progressive de l'éclairage du décor destinée à suggérer le passage à un autre plan de réalité (rêve ou hallucination ou état indéfinissable)".** Voir également sa nomenclature des expressions de mentalité au cinéma (ibid. : 183-185). P. Carcassonne (1978 : 4) parle, à propos du rêve au cinéma, d'un arsenal technique complet **"visages flous, déplacements arbitraires des sujets et des situations, successions incongrues des plans, le rêve filmé regorge d'anamorphoses en tout genre..."**

5.1.4 - L'ANTICHAMBRE DU SYNTAGME PROFOND

Une fois le passage du récit premier au récit profond établi, la poursuite vers un niveau de conscience peut se réaliser de deux façons : soit de façon partielle, alors la voix-off est supportée par la seule matière verbale, et les autres matières se maintiennent dans le corps du récit premier; soit de façon totale, lorsque le narrateur second investit pour lui-même l'ensemble des matières de l'expression (iconique, verbale, musicale). Il prend en charge le syntagme et livre au spectateur ses visions dans leur intégralité, effaçant métaphoriquement l'influence du méga-narrateur sur l'ensemble du récit.

Il convient maintenant de considérer certaines des figures évoquées ci-dessus.

Tout d'abord, le plus (audio)visible est le personnage (principal ou secondaire). Il incarne l'instance racontante directement impliquée dans le récit qu'il développe. Il traverse les différents récits et, par sa seule présence, participe à leur homogénéisation. Comme beaucoup d'auteurs, Fellini organise souvent ses films autour d'un seul personnage : Guido (*Huit et Demi*), Juliette (*Juliette des Esprits*), Casanova (*Casanova*), Snaporaz (*La Cité des Femmes*). Le cinéaste, et ce n'est pas un hasard, consacre à chacun d'eux un grand nombre de gros plans. La familiarisation avec le personnage n'en est que plus efficace.

Ensuite, intervient la figure très célèbre de la caméra subjective, dont la reconnaissance est favorisée par un certain nombre de critères (F.

Jost, 1987 : 19-20)[4]. L'un de ceux-ci retient plus particulièrement l'attention : "**La représentation d'une partie d'un corps en premier plan, supposant l'ancrage dans un regard : vue d'un paysage qui défile à travers une mèche de cheveux (dans *Notorious*, Hitchcock, 1946)...**"(*ibid.*).

Dans *La Tentation du Docteur Antonio*, en plein cœur de l'affrontement homérique entre Anita et Antonio, ce dernier (**339**) s'adresse directement au spectateur par ces mots : *«Ne regardez pas...Sortez du cinéma.»*. N'obtenant (évidemment) aucune réaction, il ôte ses vêtements un à un et s'en sert pour encombrer le champ de vision du spectateur (**339-341**). Dans le même temps, Anita découvre le champ (**340-342**). Il paraît évident que l'observateur dénoncé par l'interpellation d'Antonio n'est pas à rapprocher d'une instance diégétique, mais machinique. En effet, au plan **345**, Anita est aperçue au travers de l'entre-deux-jambes du pantalon d'Antonio *posé* sur la caméra.

L'autre figure, le commentaire-off, dont la source est à localiser à la lisière de la diégèse, n'intervient que verbalement, pour influencer plus ou moins les événements du récit. En effet, quand celui-ci contient des déictiques du style «je, ici, maintenant,...», il trahit des indices de sentimentalité par rapport aux événements rapportés, et renvoie "**d'emblée au locuteur, c'est-à-dire à celui qui tient le discours**" (A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 41).

---

[4]Voir également au chapitre deux, la partie intitulée «de la nécessité de l'image subjective dans le syntagme mental».

La voix de Fellini circule au-dessus de *Roma*, où il s'implique à plus d'un titre. L'auteur évoque, en effet, ses souvenirs personnels et intervient dans la succession de certaines épisodes différents pour aider à l'homogénéisation. A un moment du film, Fellini discute à bâtons rompus avec un groupe d'étudiants qui l'assaillent de questions et de remarques sur la décadence de la Rome moderne et sur le rôle politique du cinéma. Le cadreur perché sur une grue l'interpelle et lui indique le théâtre Barafonda. Fellini intervient en voix-off : « *J'aimerai raconter les variétés de Barafonda au début de la guerre.*», d'une part, la manifestation orale pécise le lieu et l'époque vers lesquels Fellini entend entraîner le spectateur, et d'autre part, elle esquisse des réponses intérieures aux empressants étudiants, remarques qu'il se sent incapable de formuler sur l'instant par crainte, peut-être, d'être incompris. Il s'agit d'un cas où le cinéaste revendique pleinement l'organisation narrative du film, et où, semble-t-il, il s'efforce de prendre du recul avec la réalité ambiante. Lorsque l'intervention verbale donne la sensation d'une certaine distance par rapport aux images, cela relève davantage du commentaire pur.

L'*Epilogue* de *Kaos* (P. et V. Taviani, 1986) raconte l'histoire de L. Pirandello au soir de sa vie. De retour dans son village natal, il rencontre le fantôme de sa mère qui lui rappelle un épisode lointain de son enfance. Les images apparaissent et sont marquées par la musicalité

de la voix maternelle, voix *intradiégétique*[5]. Toutefois, lorsqu'un récit verbal est si proche de la diégèse, il se maintient difficilement dans l'ombre, et trahit toujours sa présence par une apparition, ne serait-ce que furtive.

F. Casetti (1990 : 63).distingue deux niveaux du narrateur. Un premier niveau se situe en dehors ou au-dessus de l'histoire racontée : dans ce cas, le narrateur premier observe le film froidement, et à la limite regarde "le film en train de se faire"; cette configuration est reprise dans le générique du *Mépris* (J. L. Godard, 1963) où la voix énumère les différentes instances de fabrication du film, à l'image d'O. Welles dans *Othello* (1952)[6]. Davantage concerné par le récit, le second niveau dévoile progressivement l'histoire personnelle du narrateur. Le film devient alors **"un simple vecteur"** (ibid.).

C'est le cas de *L'Homme qui aimait les Femmes* (F. Truffaut, 1977). Auteur et personnage parfois se confondent, parfois se distinguent. Ils se confondent lorsque sont montrés des plans de femmes, le narrateur délégué est alors verbal et intradiégétique. Ils sont distincts lorsque surviennent des situations qui n'incombent pas au personnage; le méga-narrateur prend alors le pas sur ce dernier qui intervient physiquement,

---

[5]Notons que le récit qui fait parler une morte (quelle localisation ?) entre par convention dans le cadre narratif. C'est à ce prix que celui-ci est accepté par le destinataire.

[6]S. Guitry a poussé l'idée encore plus loin en apparaissant, en tant qu'auteur et grand maître de ses ouvrages. Signalons, parmi d'autres, *Le Roman d'un Tricheur* (1936). Le temps du générique, il est, ce que A. Gaudreault aurait appelé un *narrateur verbal actorialisé extra-diégétique*.

et se désolidarise ainsi de l'auteur en affirmant sa relative identité et devient un narrateur verbal délégué et actorialisé.

Nous venons d'évoquer rapidement certains des instigateurs de syntagmes mentaux. Forcément incarnés, ces narrateurs délégués sont à l'origine des représentations mentales, ils en assument même la vision, aidés en cela par le méga-narrateur. Ces instances qui régissent les formes cinématographiques de subjectivité se manifestent à un certain moment dans le système narratif. Leur localisation n'est finalement qu'une question géographique rapidement évacuée par les contraintes du récit. De cette manière, le méga-narrateur, dont la fonction est de se fondre dans les figures du plan du contenu et de l'expression, manifeste ses marques de subjectivité dans **"l'ensemble du lacis audiovisuel"**(A. Gaudreault, F. Jost, 1990 : 46). C'est bien lui *qui en dernier ressort, raconte le syntagme mental.*

5.2 - D'UN SYNTAGME L'AUTRE, DU NIVEAU SUBJECTIF AU NIVEAU PSYCHIQUE

5.2.1 - LE TIERS OBSERVATEUR, FIGURE CENTRALE DU LACIS NARRATIF

Au cours des pages précédentes, dans un souci de distinguer les différentes natures de syntagmes, il est apparu une figure récurrente et commune à tous les niveaux de récits, que nous proposons de nommer le *tiers-observateur*. A ce stade de l'étude, il apparaît nécessaire d'imposer l'existence de cet actant intermédiaire évoluant dans les différents niveaux de récit du film. Celui-ci s'affirme comme l'instigateur-organisateur de l'ensemble de la narration. A partir de cet observateur-médiateur **"plus ou moins impliqué par la diégèse"** (J. Fontanille, 1989 : 124), l'étude s'attachera à confronter deux syntagmes perçus parfois de façon similiaire : le syntagme subjectif et le syntagme mental. En effet, l'un et l'autre renvoient **"à la constitution d'un sujet que peuvent caractériser des modalités chaque fois différentes : visuelles, cognitives, interprétatives, épistémiques, passionnelles, etc."** (E. Dagrada, 1987 : 25). Le traitement de ces variations modales va aider à construire un *tiers observateur* spécifique à chaque type de syntagme étudié.

5.2.2 - LE TIERS OBSERVATEUR DU SYNTAGME MENTAL

A proximité du syntagme mental transparaît toujours une présence. Celle-ci ouvre l'espace de représentation, mais surtout renseigne sur sa localisation. Elle manifeste une double compétence connue : **"à côté de la compétence du sujet énonciatif, il y a aussi une compétence du spectateur"** (*ibid.* : 29). Cette dernière mérite une attention particulière. Le spectateur se construit à partir du type de subjectivité qui lui est proposé. Aussi, il semble important de poser le problème du régime de visibilité-audibilité et celui du contrat de crédibilité. Tous deux varient en fonction des stratégies discursives mobilisées. Le *tiers observateur* ne s'intercale pas seulement entre le spectateur et le film proposé, mais il régit, par son implication énonciative et diégétique, la façon dont le film entend être lu. Cependant, il faut exclure l'idée que le *tiers observateur* aurait une localisation figée et définitive. De par ses qualités de modalisation et de déictisation, il informe sur son corps. Par exemple, au niveau du syntagme mental, le *tiers observateur* laisse des traces discrètes de sa présence. Quels que soient les cas étudiés, il apparaît qu'il ne peut partager avec d'autres actants la configuration d'espace-temps qu'il considère. En effet, le fait qu'il s'y projette, ne signifie pas pour autant qu'il peut évoluer dans la configuration en question au même titre que les autres figures actorielles. La distance entre le syntagme mental et son origine est donc virtuelle, malgré les effets de proximité. Pour illustrer ces affirmations, nous proposons d'étudier, dans deux exemples, la façon dont les actes énonciatifs se manifestent au niveau du syntagme mental.

Considérons une séquence particulière de *Casanova*. que nous situons dans la première moitié du film. Suite à un procès rapide, Casanova (**152**) est emprisonné dans une cellule humide et exiguë. Son immobilisation soudaine le plonge dans ses pensées. An niveau de l'énonciation première, nous avons un plan moyen pris en contre-plongée; en off contigu, nous percevons le son continu de l'eau courante vénitienne. Après un regard-caméra, Casanova plonge sa tête dans ses mains, une voix-off intervient (pensée intérieure) : *«Comme il me semblait lointain mon passé d'homme libre, mes charmantes relations...»*. Le commentaire déclenche immédiatement, en énonciation seconde, une séquence mentale enchâssée et se poursuit brièvement sur le plan **153** - *«...mes rendez-vous d'amour.»* -, toujours accompagné par la musicalité de l'eau dont l'intensité n'est pas altérée par le changement de plan. Ce dernier plan représente (plan moyen) un Casanova richement vêtu paradant devant des "petites mains" moqueuses affairées dans un atelier de couture. Le syntagme à venir est clairement désigné comme une séquence de souvenirs. Même s'il est explicitement imputable au personnage Casanova (le timbre de la voix-off est là pour le confirmer, ainsi que l'itinéraire de celle-ci qui part d'un /ici, maintenant/, **152**, pour se taire dans un /ailleurs, alors/, **153**). Le point de vue qui en est proposé se distingue de celui porté par un personnage de la diégèse. Il apparaît que le Casanova emprisonné à un endroit, envoie une projection de lui-même s'acquitter de sa mission de rappel des "bons souvenirs". Toutefois, la charge paraît trop lourde, il s'en dégage et laisse une instance abstraite et intermédiaire d'observation plus compétente assumer pour lui cette

séquence mentale : le *tiers observateur*, susceptible d'intervenir aux niveaux premier et second du récit. De plus, aucun personnage du souvenir ne semble l'apercevoir. Il voit sans être vu, et porte un regard unilatéral. Celui-ci semble avoir toutes les qualités du spectateur empirique, mais la façon dont il érige le souvenir le désigne davantage comme le méga-narrateur. C'est une condition qui permet de rendre intelligibles et cohérents des événements intérieurs pour autrui. De plus, le méga-narrateur montre un Casanova tel que ce dernier aimerait se voir (faire thymique). Le sujet de la perception (Casanova) porte dans un élan narcissique un regard sur lui-même en tant qu'objet, mais un regard baigné d'affect et de complaisance. A partir de ce point de vue, nous proposons de réunir sous l'appellation de *semi-mentalité*, les figures désignant un personnage se projetant dans un souvenir. Il semble en effet qu'en traversant les différents niveaux de récits, le *tiers observateur* maintienne le personnage en éveil relatif. Ainsi, Casanova a conscience qu'il se souvient.

Lorsque l'origine est incarnée au sein même du syntagme mental, l'acte énonciatif dissémine discrètement ses marques à la surface du texte. Sa visualisation n'affecte en rien le degré de mentalité. Il s'agit de son reflet dans un endroit et à un moment donné : *l'autre qu'il fut, ou qu'il sera, ou qu'il désire paraître*. Le *tiers observateur* concrétise son activité psychique par sa présence manifeste à l'intérieur du syntagme. D'autre part, dans ce type de stratégie énonciative, il devient lui-même sujet et objet partiel de la vision. Il semble que le *tiers observateur* doué d'une certaine autorité, mobilise un faire cognitif au service d'un faire

thymique. La vision mentale traduit alors davantage le degré d'émotivité ou d'affectivité de l'observateur. Dans le même temps, le faire pragmatique intervient en filigrane[7], et il semble que selon le faire sémiotique mobilisé, une précision sur l'identité de l'observateur soit donnée. Le faire pragmatique de l'énonciation est imputable au méga-narrateur. Il organise la scène et propose un point de vue particulier (choix d'angles de prise de vue, d'échelle de plans, mouvements de caméra,...). Le faire pragmatique peut être assumé par un narrateur délégué qui propose la visualisation d'une situation et qui en précise le canevas. C'est une activité qui permet à la vision d'exister, et de pénétrer dans l'énoncé qui accueille les dimensions thymiques et cognitives. Enfin, selon la terminologie d'A. Gaudreault (1989), ce narrateur délégué peut être (audio) visualisable (un personnage de la diégèse ou un commentateur-accompagnateur) ou non visualisable et silencieux.

Une des premières séquences de *Roma* peut illustrer ce propos. Dans ce film, Fellini retrace sa mémoire personnelle. De son point de vue, cela signifie surtout mettre entre parenthèses le monde réel et présent (pratiquer l'époché). Dans le seul plan-séquence 13, Fellini raconte l'assassinat de Jules César par le biais d'une scène de théâtre. Un

---

[7]Le faire cognitif revient à préciser la nature des relations entre l'énonciateur et l'énonciataire. Dans ce cas, le *tiers observateur* part en quête d'un savoir pour le compte du spectateur. Le faire pragmatique mobilise la compétence du *tiers observateur* à suivre de façon intelligible les événements mentaux. Le faire thymique indique la façon dont l'événement entend être lu, et renseigne sur le degré "d'intimité" du *tiers observateur* avec l'actant le mieux placé selon la situation narrative.

plan moyen considère la scène du point de vue de la salle (13a). La position d'observation fusionne avec celle d'un spectateur anonyme, sans identité actorielle, les voix des comédiens traitées avec un léger écho précisent encore davantage la distance qui sépare la scène de l'observateur. J. Fontanille appelle cette figure **"un spectateur thématisé"** (1989 : 161). Pourtant en 13b, un travelling avant se dirige vers un comédien finalement cadré en gros plan. Ce mouvement ostentatoire d'appareil a pour effet de rendre brutalement ambigu l'ancrage de la perception. et de transformer une conscience possible en acte machinique Par ce faire pragmatique, dont la nature (travelling glissé) empêche toute confusion avec un affichage subjectif, nous quittons le corps d'un observateur hypothétiquement diégétique. Le *n'importe quel spectateur assis dans la salle de théâtre* se recentre sur l'idée du *tiers observateur*. Celui-ci s'incarne par la trace gravée d'un acte rendu ostensible par le mouvement de caméra. Il paraît probable qu'il s'agit aussi, à ce moment là, d'une image mentale imputable au méga-narrateur. En effet, sans que cela soit indiqué explicitement, l'épisode de la pièce de théâtre fait figure de souvenir et plus précisément d'événement nostalgique.

Lorsque l'origine de l'acte mental se maintient résolument à l'extérieur du syntagme, il se constitue un spectateur, au sens que lui donne J. Fontanille : " **on reconnaît le spectateur au fait que le contenu de la vision ne peut être saisi par l'Assistant dans la position où il se trouve."** (ibid. : 160). L'attribution du segment mental au spectateur amène à l'effacement illusoire de cet intermédiaire

que Fontanille qualifie d'Assistant, et qui prend, dans le cas de *Roma*, le visage du *tiers observateur*. Toutefois, cette idée va à l'encontre de la nature même du syntagme mental qui est suscité par la figure centrale d'un personnage. Dans ce cas, il se produit ce que l'on peut appeler *un abandon de personnage*. Le *tiers observateur* obligatoirement présent est en repos et devient un récepteur pur. Il s'abandonne totalement aux mains du méga-narrateur.

A la lumière de ces différents exemples, il apparaît que, partir de la seule origine de la vision pour déterminer la nature de la représentation cinématographique, semble rapidement insuffisant. En effet, sa localisation n'est pas la condition qui permettrait d'affirmer le caractère mental du syntagme, alors que c'est le cas pour l'image subjective. Le syntagme mental est associé à un *regard en mouvement* et particularisé de façon remarquable. Comme l'écrit J. Fontanille, l'Assistant acquiert une dimension cognitive, et **"un tel débrayage, sans déplacement de l'observateur, ne peut recevoir d'autre interprétation que modale"** (*ibid.* : 127). Cette remarque met en évidence une des conditions nécessaires au syntagme mental : l'immobilité effective du corps de l'observateur (de l'emprisonnement physique de Casanova à l'internement métaphorique de Juliette ou de Guido). Condition à laquelle il convient d'associer le déplacement virtuel et l'unilatéralité du regard porté sur l'univers psychique; en effet, l'observateur du syntagme mental est l'unique dépositaire des regards donnés et rendus par les différentes

figures actorielles évoluant dans un univers mental[8]. Dans les séquences décrites ci-dessus, le *tiers observateur* avait le loisir d'évoluer dans la diégèse sans risquer d'être dérangé. Son regard, s'il n'était pas rendu, rendait du moins inopérants ceux qui le convoitaient. Aussi, le regard-caméra de Casanova (146) devient, en ce sens, un regard aveugle, que l'on peut aussi qualifier d'effet de style, dont le but est de susciter une émotion. En effet, il semble que le syntagme mental n'appartienne qu'à ceux qui l'assument[9].

Selon J. Fontanille, l'examen et le déploiement de la condition modale permet **"d'intégrer la quasi-totalité des variétés subjectives, y compris celle qui paraissaient jusqu'alors ne pouvoir être définies que par la composante spatiale ou temporelle...(et) d'élaborer un modèle taxinomique et syntaxique à la fois, fonctionnant avec plusieurs variables"** (*ibid.* : 130). A partir de cette hypothèse de travail, considérons la configuration *projection* de la typologie des actes énonciatifs de J. Fontanille, **" à chaque fois que la dimension thymique interviendra"** (ibid. : 132) : *la projection passionnelle (Ct), la projection sensible (Tc), la projection pratique (Tp) et la projection*

---

[8]Sauf si l'acte d'observation (d'énonciation) à l'œuvre dans le syntagme mental du récit second ne se retrouve pas ailleurs, par exemple dans le récit premier.

[9]Dans le chapitre deux, nous avons mis en évidence la nécessaire solitude de la figure actorielle mentalisée. Elle est à la fois actrice et spectatrice de ses errances psychiques.

générique (CT). Respectivement, le faire thymique est au service d'un faire cognitif, le faire cognitif est au service d'un faire thymique, le faire pragmatique est au service d'un faire thymique et enfin *(TC)* définit une position indécidable d'équilibre. Ces différents cas de figures mettent en évidence un parcours passionnel plus ou moins prononcé.

En reprenant la séquence de souvenirs de *Casanova*, on s'aperçoit que le faire pragmatique du méga-narrateur (cadrages, mouvements, montage) ne s'affiche pas. Il ne s'intercale pas de façon manifeste entre le spectateur et l'énoncé. Il présente Casanova *sans fard*, tel qu'il croit être perçu. En effet, il est en situation de représentation non seulement pour les "petites mains", mais aussi pour l'ensemble des spectateurs. Il acquiert dans son souvenir la prestance qu'il a perdue en prison. C'est en ce sens quil sera possible de parler de souvenir fantasmé chez Fellini.

5.2.3 - LE TIERS OBSERVATEUR DU SYNTAGME SUBJECTIF

Dans une étude sur les images mentales, la présence de l'image subjective est souvent sous-entendue. Rappelons simplement que nous avons placé l'œil virtuel de l'observateur dans une instance abstraite et capable d'évoluer dans le lacis des différents récits[10]. Notre emploi du

---

[10]N. Nel pose le problème de cette façon : pour lui, l'auteur n'a pas de corps et est toujours implicite. L'observateur est un actant complexe, comprenant à la fois, des coordonnées déictiques (l'œil virtuel d'un tiers observateur supplémentaire qui se manifeste en Je / Ici / Maintenant) et des opérations de modalisation (une vision virtuelle de monde imputable à cet œil / oreille, dans ses actes d'observation - écoute).

terme "corps" renvoie à la nécessité d'une incarnation physique repérable. En effet, il semble que, quelle que soit l'identité de l'observateur, il affiche sa présence effective et précise ses coordonnées en restituant fidèlement les composantes figuratives classiques (l'espace et le temps). Ainsi, l'espace subjectif se développe autours des coordonnées proposées par le regard du voyant. Métaphoriquement, le regard (le sujet) et la vision (l'objet) sont situés aux deux extrêmités d'une tige rigide. Si l'une bouge, l'autre subit instantanément les incidences de ce déplacement. C'est une première distinction qu'il convient de noter par rapport à l'image mentale[11].

Toutefois, il faut préciser que, malgré cette association étroite entre le regard et l'espace considéré, des variations modales s'établissent. Il arrive fréquemment que des choix d'échelle de plans ne correspondent pas à la localisation de l'observateur.

Prenons un exemple issu de *Juliette des Esprits*. Assise dans un transat, Juliette en gros plan dirige son regard vers un hors-champ (**97**). Une embarcation (sorte de radeau de la Méduse) est saisie en plan d'ensemble (**98**). Retour sur Juliette montrée selon le même cadrage que précédemment. Elle retire ses lunettes de soleil (**99**). Enfin, détail du radeau vu en plan serré (**100**). Cet échange de points de vue ne correspond pas à la réalité de la perception. Pourtant rien n'indique qu'il

---

[11]Si nous reprenons la même métaphore : le fait que l'observateur de l'image mentale porte un "regard en rupture de corps", le libère de sa position. Dans ce cas, il prend l'initiative de se diriger vers un espace mental (rêve, souvenir, fantasme), et se déplace à l'intérieur.

s'agisse d'une image mentale. **97** et **99** signifient que Juliette s'est maintenue dans la même position. **98** et **100** signalent qu'un rapprochement s'est pourtant effectué (le raccord dans l'axe insiste sur le fait que ces deux plans sont malgré tout, imputables à Juliette). Une modalisation du faire cognitif a transformé le regard de Juliette en curiosité; on est passé de l'acte d'apercevoir à l'acte de scruter. Comme le souligne J. Fontanille (*ibid.*, 128) avec justesse : **"l'étude de la subjectivité (est) l'étude des surdéterminations du faire cognitif par les autres dimensions du faire énonciatif".** L'exemple de *Juliette des Esprits* illustre probablement l'ensemble des cas de figures subjectives; une généralisation à partir de lui nous paraît possible.

Si nous récapitulons, nous constatons que l'espace subjectif représenté (la mer et le radeau) correspond aux coordonnées du regard de Juliette, l'axiologie paraît respectée. Aucun débrayage spatial n'est effectué. Les espaces du regardant et du regardé sont contigus (la plage, la mer). Toutefois, une modalisation s'est réalisée qui a affecté les données proxémiques, manipulé la distance, et construit "un point de vue modalisé" (ibid. : 129). Ce qui, dans un certain sens, fragilise encore davantage la frontière entre certaines visions subjectives et l'ensemble des visions mentales.

5.3-LE MODELE CANONIQUE DE J. FONTANILLE

Rappelons en substance la structure canonique des segments subjectifs proposée par J. Fontanille (1989, 143) :

-plan A : **"l'objet à connaître est inséré dans un contexte où la pensée, le regard et l'ouïe de l'observateur sont alertés."**

-plan B : **"le sujet-observateur est identifié et fixé, par un plan rapproché ou un gros plan."**

-plan C : **"le contenu de la vision est traité en fonction de la condition modale retenue."**

Cette répartition n'est certes pas sans évoquer en partie certaines propositions énoncées par M. Vernet (1988 : 30) et par C. Metz (1991 : 185). Pour chacun de ces auteurs, la nécessité de représenter le sujet-observateur est primordiale dans l'identification de la nature du syntagme. L'exemple de *Juliette des Esprits* cité ci-dessus reprend la structure du modèle - **98** (plan A), **97-99** (plan B), **100** (plan C) - et propose un segment subjectif manifestement imputable à Juliette. La vue en plan serré de personnages sur le radeau dénote un faire pragmatique de l'énonciation (choix de l'échelle de plans), un faire cognitif (un vouloir savoir de Juliette), et enfin un faire thymique (une curiosité de Juliette qui aura une incidence importante sur le reste du récit). En effet, les variations modales identifiées ne concernent qu'une contraction d'espace qui est motivée surtout par le *vouloir voir* de Juliette. La distance apparente entre le personnage et le radeau est transformée par le *tiers observateur* qui, en se rapprochant de l'objet de la perception de Juliette, représente l'affichage d'une dimension subjective de l'énonciation.

Le champ de la présente étude autorise à adapter cette tripartition à la question plus précise du syntagme mental, et à affirmer que la part de mentalité se révèle surtout dans la nature des indices du plan C.

Prenons à présent un ensemble de plans issu de *La Tentation du Docteur Antonio* (1961). Il s'agit du moment où le gigantesque panneau publicitaire représentant la plantureuse Anita Ekberg, un verre de lait à la main, est finalement recouvert par de larges bandes de papier aposées par le chaste docteur Antonio. La nuit suivante, un orage violent s'abat sur Rome :

- plan **204**, très grand ensemble en plongée sur l'affiche recouverte. Ce point de vue est pris depuis l'appartement d'Antonio.
- plan **205**, gros plan d'Antonio dans son intérieur, en situation de trouble.
- plan **206**, point de vue identique à **204**, le papier se décolle sous l'action de la pluie et découvre progressivement l'affiche.
- plan **207**, Antonio regarde par la fenêtre, au travers des stores.
-plan **208**, affiche prise en plan moyen. Anita est représentée faisant un clin d'œil et les cornes du diable avec sa main gauche.
-plan **209**, Antonio en gros plan dans la même situation qu'en **207**.

De cette description, l'on peut tirer certains enseignements immédiats. Le plan **208** se distingue d'une série qui aurait pu se contenter d'une suite de champs-contre-champs prévisibles. De plus, ce plan particulier est encadré par deux plans identiques d'Antonio en situation de regardant, plans qui comportent deux débrayages. Il s'agit, d'abord, d'un

débrayage spatial et axial. En effet, par rapport au point de vue proposé en **204** et **206**, surgit un rapprochement soudain (substitution du voir au découvrir), et une déviation par rapport à la position supposée de l'observateur. J. Fontanille (*ibid* : 143) parle d'"**un embrayage *cognitif*, qui confond, pour l'effet de subjectivité, la vision de l'Assistant et la vision de l'énonciataire**". Au sens où l'entend cette étude, il apparaît que ce procédé relève en partie de la convention et "**de la tradition stylistique des effets subjectifs**" (E. Dagrada, 1987 : 28). En d'autres termes, le procédé a surtout des visées émotionnelles. Il s'agit, ensuite d'un débrayage thymique qui traduit la vision mentale d'Antonio. L'affiche transformée n'est imputable qu'au personnage du docteur Antonio. Ceci est d'ailleurs confirmé quelques plans plus loin (**213**), lorsque les deux servantes du docteur sont appelées par ce dernier à partager sa vision...qu'elles démentent (**214**) malgré l'autorité de l'intéressé.

Au cours de la séquence énoncée ci-dessus, deux types de regards semblent se construire : un regard intérieur et unique (celui d'Antonio), et un regard extérieur et collectif (celui des deux servantes et finalement de l'ensemble des personnages). Il paraît évident que le "plan B" de J. Fontanille entraîne avec lui le niveau de l'ensemble des plans considérés : subjectif pour les servantes et mental pour le docteur Antonio. En réunissant deux contextes différents, un même séquence passe d'une subjectivité à une autre. En effet, chaque sujet se caractérise par sa propre modalisation, simplement visuelle pour les servantes et passionnelle pour

le docteur Antonio. Une autre constatation concerne le rapport regardant / regardé :

- la partie subjective de l'ensemble livre une situation normale de regards unilatéraux des servantes sur l'affiche. Dans cette situation, les personnages ont, seuls, la compétence d'initier un regard.

- la partie mentale souligne une situation d'*échange et de réciprocité des regards*. Antonio est découvert en train d'épier par le *retour* de regard que lui porte l'image d'Anita et, qui, de plus, dénonce son voyeurisme et ses désirs cachés. Antonio lutte contre ses passions et se veut résolument pragmatique. L'attitude d'Anita déclenche également un *contact intersubjectif avec provocation visuelle* - **"le regardé suscite le contacte du regardant"** (J. Fontanille, *ibid.* : 154) -.En renversant les rapports de forces, elle acquiert une maîtrise du regard qui fera plonger Antonio dans un monde de fantasmes; ce dernier se laissera finalement guider par ses pulsions, se croyant ainsi libre de les assouvir dans un univers onirique. Le docteur Antonio devient un pur récepteur privé d'initiatives (*«laisse-toi aller»*, ne cesse de lui répéter Anita).

Il faut encore s'arrêter un instant sur les opérations de débrayages figuratifs, qui paraissent s'activer de façon spécifique, selon la nature du syntagme.

L*e débrayage spatial* ne se réalise exclusivement que lors de rêves ou de souvenirs[12], comme le montrent les séquences citées de *Casanova* (le personnage passe de la prison exiguë à l'espace plus confortable d'un atelier de couture) ou de *Roma* (la pièce de théâtre est donnée à une époque et dans un endroit indéterminés). Ces exemples montrent des débrayages spatiaux *francs*, où à l'espace de l'observateur (énonciation) répond un procédé de contre-champ représentant un *ailleurs* localisé (l'atelier -imaginé de la prison- se situe sans aucun doute à Venise, le bruit continu de l'eau courante appuyant cette hypothèse) ou non localisé. La configuration spatiale du fantasme est moins précisément situable.

Lorsqu'Antonio regarde par sa fenêtre l'affiche tant redoutée, le résultat de sa perception indique plutôt un débrayage spatial *partiel* : seul, le contenu de l'affiche est affecté par sa vision (**208**). En effet, le contre-champ représente toujours le même terrain vague sur lequel le panneau publicitaire est situé. Rien n'empêche, comme cela se passera plus tard dans le film, d'intégrer dans l'espace énoncé l'observateur énonciateur, alors que, dans un rêve ou un souvenir, il s'agit de la projection par l'observateur, d'une partie de lui-même (la re-présentation seconde du Casanova luxuriant imaginé par le Casanova diégétique de la représentation première, prisonnier en haillons). Par exemple, au plan 221, Antonio et l'affiche sont considérés dans un même plan d'ensemble. Il serait judicieux de parler de débrayage incomplet, parce qu'Antonio s'est réellement déplacé dans un espace qui, petit à petit, va l'englober.

---

[12]D'où notre réserve sur l'emploi du terme champ-contre-champ mental.

Le débrayage actoriel, qui est une façon d'installer une figure vivant, par procuration, les errances psychiques (souvenirs, rêves, fantasmes) de l'observateur, est clairement imputable aux images mentales. Le personnage peut n'être jamais montré, et se retrouver dans la position du spectateur. Cette figure apparaît dans la séquence de théâtre de *Roma*. Cela valide l'hypothèse que le souvenir est observé du point de vue du *tiers observateur* qui se maintient dans l'espace d'énonciation. Cet assistant invisible, outre le faire pragmatique (le voir) qui le caractérise, se charge d'une volonté cognitive (le vouloir savoir) soutenue par une compétence pragmatique inhumaine (le mouvement de travelling glissé jusqu'au gros plan sur le comédien). Ainsi, l'observateur d'images mentales est non seulement le personnage, mais aussi son guide, le *tiers-observateur*.

Revenons à la séquence pré-citée de *Casanova*. qui semble s'opposer quelque peu à l'exemple de *La Tentation du Docteur Antonio* dans le rapport regardant / regardé. Casanova orgueilleux donne davantage la sensation de "se regarder dans un miroir". C'est finalement ce que fait le prisonnier en se recroquevillant sur lui-même. Il donne à voir sa conscience modalisée (nostalgie des splendeurs d'un passé) dont la complexité est rapidement assumée par le méga-narrateur, qui possède, seul, la compétence d'associer de façon cohérente les plans, de pratiquer des mouvements ou de choisir des prises de vue. Comme l'écrit J. Fontanille, **"la conscience du personnage vous abandonne au profit d'une subjectivité abstraite qu'on reconnaît comme celle**

d'un focalisateur" (ibid. : 163). Le faire thymique du personnage est donc soutenu par le faire pragmatique du méga-narrateur.

Le débrayage temporel, plus que toute autre débrayage, se distingue par sa dominante subjective ou mentale. Un point de vue subjectif ne nécessite aucune variation temporelle : la perception des servantes d'Antonio (**214**) se réalise sur le moment, l'objet d'un point de vue subjectif est *à portée de regard.* Les visions mentales, par contre, incitent à distinguer le temps de celui qui raconte (*ici/maintenant*), du temps de l'énoncé mental enchâssé. Le récit d'un souvenir appelle un *avant* par rapport à un *maintenant.* Ces deux repères sont à peu près précisés, et construisent un cercle en rotation constante, dont le mouvement les traverse successivement : dans l'extrait étudié de *Casanova*, le temps circule de la prison (récit enchâssant) à celui de l'atelier (récit enchâssé), et enfin à celui de la prison (récit enchâssant),....Le personnage pense son souvenir, en même temps qu'il le vit[13].

Toutefois, il apparaît que le débrayage temporel est moins révélateur pour les récits de rêves et de fantasmes, malgré le fait qu'ils se vivent, comme pour les souvenirs, en direct et en temps réel. Autant le passage du passé au présent se réalise entre deux balises précises, autant le rêve et le fantasme ne se signalent que par une seule borne sur laquelle

---

[13]Cela nous renvoie aux notions de temporalités mentalisées que nous avons développées prédédemment. Les deux espaces considérés convoquent deux temporalités, de façon synchronique (l'attitude du Casanova prisonnier nous le montre plongé dans ses pensées) et diachronique à la fois (le plan de la cellule précède la séquence du rendez-vous galant dans l'atelier de couture).

reposent toutes les possibilités de lecture, c'est-à-dire le présent. En effet, comment inférer un temps effectif pour le rêve initial de *Huit et demi* ? Il faut, ici, s'appuyer encore une fois sur la double référence de Lyotard (1971). La référence externe s'appuie sur les objets (voitures d'époque), les vêtements, et surtout l'apparence physique des personnages, et la référence interne est à penser au niveau du montage qui organise la séquence de rêve jusqu'au réveil de Guido dans la chambre de l'hôtel des Thermes. Même remarque pour le souvenir fortement fantasmé de la femme du pharmacien de *Roma* (plans 86 à 91). Finalement, la faiblesse des arguments contraint à se diriger vers une autre voie. Celle qui propose de considérer la moindre altération du temps de référence (contraction et dilatation) comme indice d'un temps mentalisé.

Reprenons le dernier exemple de *Roma* (la séance de cinéma à Rimini) qui rend compte du récit transfiguré de l'enfant Fellini. Dans cette séquence, il se produit une collision de deux temporalités. La première, clairement articulée comme le temps passé du souvenir, est soutenue par l'intervention du narrateur :

- plan **85**, dans la salle de cinéma, un travelling avant léger cadre une femme et son voisin (*«C'était la femme du pharmacien. On la disait pire que Messaline»*). Ce plan introductif invite à entrer dans le syntagme mental, surtout parce que la mémoire sélective du jeune Fellini grossit les traits de ce souvenir.

- une voiture perdue dans un espace quelconque enneigé sert aux ébats amoureux (**86**).

- en cadrage plus serré (87), "Messaline" apparaît à la fenêtre, s'adresse à un hors-champ et fait un geste de la main.

- en plan d'ensemble (88), une file d'attente composée d'hommes immobiles patiente près de la voiture.

Temporel, le premier débrayage est suscité par l'attitude gourmande de "Messaline" dans le plan 85. Son mouvement de la bouche, a en quelque sorte, déclenché l'ensemble des plans, qu'il faut considérer à un moment indéterminé. Le second débrayage concrétise, par l'image, les fantasmes du Fellini-enfant. Le regard du fantasme se substitue au regard du souvenir. Messaline en costume antique fait la danse de la séduction (89). Elle est entourée d'hommes à ses genoux (90). Plan serré sur elle, puis fondu au noir (91). Cet ensemble mental est composé de similitudes et de différences. D'une part, Il est porté dans son ensemble par un même traitement sonore : musique entraînante, et *boucles de vent du dottore Fellini*. D'autre part, les débrayages temporels se différencient par l'action spécifique dans chaque fragment, du *tiers observateur*. Le souvenir est perçu à une distance "honnête", si ce n'est l'imprudence du gros plan 87. Fellini cinéaste élabore ce souvenir en pensant au spectateur enfant qu'il aurait souhaité être. Enfin, dans son élan imaginatif, il provoque un spectacle où la femme du pharmacien devient réellement Messaline. Les trois derniers plans (89-90-91) se raccordent dans un axe unique, et construisent le point de vue d'un spectateur assis qui *assiste* à un spectacle érotique.

L'embrayage cognitif révèle le contenu de la conscience du personnage. Il précise le niveau de conscience convoqué et rend compte de la façon dont l'observateur voit. Dans les exemples développés, on peut remarquer le rôle de la position du spectateur voulue par le méga-narrateur. Il invite le spectateur, par un procédé de subjectivité, à l'accompagner dans ses rêves, ses souvenirs et ses fantasmes. Et une certitude semble se dégager : le spectateur est mieux placé que le personnage.

Dans *La Tentation du Docteur Antonio*, l'affiche publicitaire tout à coup cadrée en plan rapproché (**208**) est imputable non plus au personnage, mais à une instance perceptive mobile qui s'y dirige, voire qui attire l'affiche vers Antonio. Cette instance médiane adopte la forme du *tiers observateur*; elle englobe les différentes positions que le spectateur peut occuper[14]. Soulignons également l'immatérialité du *tiers observateur*. L'enfant Fellini n'est effectivement pas présent (et encore moins participant) lors des ébats de Messaline. Son invisibilté lui permet justement l'imprudence de s'approcher (87). D'un autre côté, pendant la scène du *Jules César* de W. Shakespeare, la non désignation précise de

---

[14]J. P. Esquenazi parle de **"spectateur perspectif,...qui est inclus dans le film, dans lequel tout spectateur "vrai" (tout spectateur empirique) doit se reconnaitre pour suivre le film"** (1994 : 113). Pour notre part, nous avons proposé dans le second chapitre la présence d'une *conscience projetée*, c'est-à-dire d'un actant invité par l'image à recueillir des informations pour le compte du spectateur. La notion de présence est d'autant plus revendiquée qu'elle se situe à l'intérieur de la temporalité et de l'espace mentalisés.

l'observateur (cela pourrait être n'importe qui), le noie dans la communauté des spectateurs de théâtre. Toutefois, il est un cas de figure où l'anonymat du *tiers observateur* se trouve contrarié, le regard-caméra, procédé d'interpellation pour les uns, procédé d'identification pour les autres. F. Casetti (1990 : 39) parle d'adresse directe à un spectateur virtuel, et même d'une reconnaissance mutuelle des deux interlocuteurs.

S'il on part de l'idée de la présence obligatoire d'un énonciataire dans le film, *La Tentation du Docteur Antonio* propose un passage intéressant, au moment où le récit se déroule au cœur du fantasme d'Antonio. Ce dernier résiste aux appels de la monstrueuse Anita[15]. Tous deux se livrent une bataille épique dans un labyrinthe d'immeubles. Les rues sont désertes. A bout d'arguments, Antonio se retourne vers la caméra (**339**) et crie : *«ne regardez pas, sortez du cinéma»*. L'apparition du regard-caméra dans ce contexte précis révèlerait des indices précis de la présence du *tiers observateur*. Ainsi, Antonio s'adresse, par l'intermédiaire de cette instance abstraite, à la salle de cinéma, et renvoie à la situation première du spectateur, qui est d'assister à un spectacle illusoirement rendu vivant par ce procédé provisoire d'interactivité. D'autre part, il ne semble pas qu'Antonio adresse ses avertissements à la caméra ou à un quelconque hors-cadre comme si le faire pragmatique de l'énonciateur (montrer) était une chose entendue et intouchable. Il

---

[15]Ce terme est à prendre au sens étymologique, "ce qui se montre". Elle a les dimensions de sa représentation : une géante telle que C. Baudelaire l'a décrite, et qui porte en elle, tous les désirs, les fantasmes et les mystères. C'est une montagne érotique.

apparaît cependant que le regard-caméra remet les instances de communication à leurs places d'origine : l'énonciateur montre et le spectateur se contente de regarder. Finalement, c'est une situation qu'on retrouve dans la séquence mémorisée du rendez-vous de Casanova, et aussi pendant la pièce de théâtre ou pendant l'exhibition amoureuse de "Messaline". C'est Casanova qui *se voit être*, c'est Fellini-enfant qui *s'imagine voir* Messaline pendant la danse des sept voiles. L'un comme l'autre sont les premiers spectateurs de leurs souvenirs et de leurs fantasmes, alors qu'Antonio refuse la vision d'Anita parce qu'elle met en évidence des désirs qu'il n'assume pas. Les images mentales sont donc les miroirs naturels de leur conscience.

A partir de ces dernières hypothèses, l'on peut revenir sur un autre problème : celui des règles de comportement de l'énonciataire. Elles semblent dénoncer une limite à ne pas franchir. Dans *Casanova*, la mémoire et les fantasmes sont offerts à tous, en exhibition des qualités sexuelles du personnage, qui ouvre les portes de sa conscience dans un orgueil narcissique. De même, Fellini parle de Rome comme d'une *ville ouverte*, comme d'une mère incapable de protéger ses trop nombreux enfants : le théâtre des variétés de Barafonda, le métro, le périphérique sont autant d'espaces publics accessibles à tous. Au contraire, Antonio refuse (en vain), de donner à voir sa vraie nature. Il considère sa conscience comme un espace privé à ne pas violer. Il va jusqu'à se servir de ses vêtements pour réduire le champ de vision de la caméra (**344**)[16]. J.

---

[16]De la même façon, Anna Magnani ferme la porte à Fellini à la fin de *Roma*.

Fontanille (ibid. : 149) parle de **"variation *modale pragmatique ou potestive*"** qui se manifeste sous la forme d'obstructions (la main ou les vêtements d'Antonio), ou d'accessibilités (le travelling vers le comédien de *Roma*, le gros plan sur "Messaline", l'invitation en bonne place dans des endroits aussi protégés que le métro ou la villa de la princesse Domitilia).

Le *tiers observateur* est donc soumis aux règles que lui fixe le méga-narrateur. En effet, il a en charge de rapporter l'histoire au spectateur empirique. Sa présence à l'intérieur du film est intimement liée à sa discrétion et à la distance qu'il maintient avec les personnages : les gros plans sur Casanova, Messaline ou le comédien sont sans conséquence, car ces personnalités sont habituées à être admirées et désirées, contrairement à Antonio dont l'esprit rigide refuse tout contact physique.

Soulignons encore que la notion de *tierce personne* se comprend dans son sens premier : troisième élément à considérer dans la relation entre le film et le spectateur. Invisible et silencieux mais disséminant des traces visibles (à l'instar de l'énonciataire), il fait exister le dialogue (conflictuel ou passionné) entre les deux extrémités. L'affirmation de sa présence brise la relation comme cela a été le cas avec le procédé de regard-caméra du docteur Antonio. Mais d'autres regards-caméra, gros plans ou mouvements de caméra ne provoquent pas les mêmes effets, car **"il est impossible (...) d'attribuer la même fonction textuelle (et la même valeur énonciative) aux unités cinématographiques de surface"** (E. Dagrada, 1987 : 24). Par exemple, les interpellations du copiste de *Prova d'Orchestra* ou d'Orlando, le journaliste de *E La Nave*

va, n'ont pas pour vocation d'exclure le *tiers observateur* de la fiction. Le *tiers observateur* du second film se situe déjà aux côtés de l'instance qui *fait être* le film. Le *tiers observateur* du premier film est auprès de l'interviewer indiqué comme étant Fellini lui-même, et pour le second, il est en position d'écoutant et accompagne le journaliste tout le long du film. Un *tiers observateur* bénéficie donc du champ d'action qu'une situation filmique précise construit.

CHAPITRE SIX

DEUX FILMS-CLÉS

6.1 - *JULIETTE DES ESPRITS*, DE L'IMAGE SUBJECTIVE A L'IMAGE MENTALE

Sorti le 22 octobre 1965, *Juliette des Esprits* est généralement perçu comme le pendant feminin de *Huit et Demi*. C'est un raccourci que nous nous efforcerons de ne pas emprunter. En effet, si les deux films comportent des similitudes (représentation du psychisme d'un personnage), il semble que le propos soit différent. Le cinéaste Guido est en rupture de création, alors que Juliette aspire à une libération de son propre être, dans le **"premier film ouvertement psychanalytique"** (A. Tassone, 1982 : 100) de Fellini[1].

6.1.1 - UN GLISSEMENT DE REGARD

Le syntagme mental est la manifestation visuelle et sonore d'une figure actorielle dont l'investissement dans la diégèse est étroitement lié à un contexte narratif précis. Toutes les procédures de déictisation (lorsqu'un sujet d'énonciation s'installe dans l'énoncé) ou d'aspectualisation (lorsque le point de vue de la caméra est donné comme

---

[1]Parmi les films de l'histoire du cinéma qui ont recours à la psychanalyse et à son environnement, citons les expériences surréalistes de Buñuel, *Un Chien Andalou* (1928), *L'Age d'Or* (1930), ou encore *La Maison du docteur Edwards* (A. Hitchcock, 1945), *Soudain l'Eté Dernier*, (J. L. Mankiewicz, 1959), enfin une grande partie de l'œuvre de W. Allen dont *Stardust Memories* (1980) et *Une Autre femme* (1988).

celui d'un personnage ou d'un spectateur) ou de modalisation (compétences imputables au seul méga-narrateur) composent un régime de visibilité et de crédibilité et construisent le corps du spectateur. Suivant les propositions qui ont pu être établies lors des développements précédents, il apparaît que ce corps réel est à la base de la construction du *tiers observateur*. Ainsi, deux instances s'installent dans l'image mentale : l'une est participante (narrateur-acteur, manifeste, visualisé ou non visualisé), l'autre, à proximité, est purement spectatrice (*le tiers observateur invisible*). La combinaison de leurs relations propose deux principaux cas de figure extrêmes.

Dans le premier cas, il s'agit d'une évocation mentale ponctuelle assumée par une figure furtive. Sa faible influence sur le récit la limite à un processus de modalisation du type affect ou à un effet de style, tous deux destinés à baigner le spectateur dans un univers purement émotif. L'origine de l'image mentale est donc indéterminée. Un des exemples les plus récents est *Tueurs Nés* (O. Stone, 1994). Dans ce film, nombre de procédés stylistiques sont clairements affichés (déformations de l'image, passage de la couleur au noir et blanc, traitement du grain, inscrustations videos). Ils sont censés signaler les visions mentales des personnages. Au sortir du film, il ne subsiste que peu de souvenirs. La richesse des effets (qui ont justement pour objectif de *faire de l'effet*) rend l'ensemble totalement incohérent. Le cinéaste a probablement souhaité mettre au compte de consciences / inconsciences perturbées, des fantasmes et des délires difficilement avouables.

Dans le second cas, la figure actorielle est centrale. Elle accompagne le récit, porte les regards ou reste proche de l'observateur considéré sur le moment. Il se produit alors un jeu d'échanges entre le personnage et le méga-narrateur, qui a la compétence de distribuer les différents regards. A proximité du *tiers observateur* évolue une figure polymorphe susceptible d'informer sur l'axe de lecture à privilégier. Il est possible ainsi de composer diverses associations du type : *tiers observateur* / narrateur délégué visualisé, *tiers observateur* / narrateur délégué non visualisé ou encore *tiers observateur* / méga-narrateur. Celles-ci travaillent à la constitution d'un sujet adoptant des modalités spécifiques. Ainsi, aux côtés du méga-narrateur, le *tiers observateur* pourrait acquérir une dimension visuelle et cognitive.

Ce dernier point peut être traité à propos de *Juliette des Esprits* (1965). Le film pose la question du passage d'une subjectivité à une autre. Sur les 830 plans[2] environ que compte ce film, le personnage de Juliette fait preuve d'une présence prégnante. Figure immobile et contemplative, elle reçoit et renvoie différents types de regards dont deux dominent dans l'œuvre : celui de Giulietta et celui du méga-narrateur, sur lesquels se greffe le corps virtuel du *tiers observateur*.

Evidemment, d'autres regards périphériques s'y joignent, mais leur importance dans le récit est mineure, car leur intervention est ponctuelle.

---

[2]Décompte établi à partir d'une copie de télévision.

Il s'agit d'une marque d'auteur propre à Fellini et qui fait que, dans certaines séquences où évolue un nombre conséquent de personnages, la caméra se promène souvent au milieu d'eux, happant ici et là un regard ou une bribe de phrase. Ainsi, au début de *Toby Dammit*, la caméra évolue dans le hall de l'aéroport de Fiumicino, sa progression permet de découvrir une galerie de personnages emblématiques (militaires, religieux,...) sur lesquels elle ne s'attarde pas, puis une femme, qui regarde la caméra de façon éphémère, en un simple regard de passage. Le même procédé est répété au début de *Juliette des Esprits*.

Plus ce film progresse, plus les regards subjectifs de Juliette se substituent à des visions mentales. Dans la toute première partie (jusqu'au rêve de la plage), elle observe son environnement direct (maison, servantes, amis), et se rend compte de l'étroitesse de la situation dans laquelle elle se trouve. Cette prise de conscience l'incite à mobiliser son imaginaire et à déclencher des apparitions, espérant ainsi élargir l'espace qui l'étouffe. Elle transforme alors la nature de son regard : au lieu de l'offrir à d'autres (Juliette est donnée comme une femme patiente et courtoise), elle l'intériorise pour mieux se retrouver. En ce sens, *la réciprocité du regard* portée par un personnage issu de ses errances mentales (mémorisées, oniriques ou fantasmagoriques) s'avère aveugle, et se heurte à la limite de la conscience de Juliette, non à un extérieur. Lors de son premier rêve (**111**), le vieil homme sur la plage s'adresse uniquement à elle. Par déduction, il semble que l'ensemble des regards psychiques soient imputable à Juliette, que ces regards soient émis ou rendus.

Pour illustrer nos propos, nous allons mobiliser quelques exemples précis issus du film.

Lors d'une fête improvisée pour l'anniversaire de mariage de Juliette et de Georges, une séance de spiritisme est organisée. Certains des convives dont Juliette, y prennent part. Au plan **36**, la caméra se rapproche de Juliette (de dos) par un travelling avant; attirée par une voix-off (*«une...deux...»*), Juliette se retourne et cherche l'origine de ce bruit. Immédiatement, le plan **37** montre le jardin de nuit en plan moyen où deux personnages pratiquent des exercices burlesques de gymnastique. Ce dernier plan, est sans équivoque aucune, le résultat du regard de Juliette auquel s'associe celui du *tiers observateur*. Un léger mouvement de travelling latéral révèle la trace subjective visible d'un acte d'observation, à la fois proche de Juliette (axialité et proxémie respectées) et intermédiaire entre le méga-narrateur et l'énoncé. Pour reprendre la terminologie de J. Fontanille, il ne se produit pas de débrayage spatial total (le jardin est contigu à la pièce où Juliette se trouve), le plan "A" correspond à **36a** : les personnages autour de la table de spiritisme posent le décor et construisent le contexte de la subjectivité à venir. En **36b**, le point de vue de la caméra s'oriente vers Juliette dont l'ouïe puis la vue (elle se retourne) sont alertées par le son-off. Ce mouvement indique son manque de concentration et son peu d'intérêt pour le spiritisme. Il s'agit donc du plan "B", tandis que **37** est à rapprocher du plan "C" (contenu de la vision). Il se produit, de plus, un embrayage cognitif qui souligne l'effet de subjectivité. La trajectoire du *tiers observateur* traverse le regard du méga-narrateur (**36**). La séance de spiritisme est l'occasion

pour Fellini de préciser la nature de Juliette : épouse discrète, femme effacée, sorte de *mater dolorosa*, elle se laisse emporter par le mouvement naturel du monde comme certains personnages-forteresses d'autres films de Fellini (Guido de *Huit et Demi*, Snàporaz de *La Cité des Femmes* ou encore Ivo Salvini de *La Voix de la Lune*). Juliette n'est ni une femme fatale, ni une prostituée, ni une mère, ni un monstre. C'est une enfant guidée par son entourage (mari, mère et médecin).

Pour progresser dans l'étude de la *passation de regards*, nous proposons un autre passage du film antérieur au précédent. Dans la seconde séquence du film, un groupe de personnages fait irruption dans la maison de Juliette. Lors du plan **16**, la caméra est guidée par les déplacements d'une convive exhubérante (**16a**). Cet itinéraire illusoirement aléatoire[3] a l'avantage de présenter l'ensemble des personnages. Un regard-caméra soudain du télépathe (**16b**) semble indiquer que l'observateur-accompagnateur partage l'espace diégétique. A cet instant précis, le spectateur déduit que le regard-caméra est destiné à Juliette. Néanmoins, cette hypothèse est rapidement démentie par l'entrée dans le champ de Georges, le mari de Juliette (**16c**), dont le regard se dirige vers un hors-champ proche, et dont l'adresse (in) renseigne sur l'énonciataire : *«excuse-moi ma petite Juliette...»*. Malgré un instant d'indécision, il faut admettre que ce plan semble assumé entièrement par

---

[3]Cette qualification est à prendre au sens où le mouvement de caméra suscité par le méga-narrateur donne la sensation d'être dicté par les déplacements imprévisibles des personnages.

le méga-narrateur. Toutefois, une phase du plan incite à penser que le regard de Juliette s'est réfugié dans celui de la caméra[4] : le regard-caméra se positionne en charnière autour de laquelle tournent le méga-narrateur et le personnage principal. Ils apparaît que leurs regards respectifs se superposent parfois, parfois se distinguent, mais jamais ne s'éloignent. **"La seule chose que je peux offrir à mes personnages, qui sont toujours dans le malheur, c'est la solidarité, je pourrais leur dire : - Ecoute, je ne peux pas t'expliquer ce qui ne va pas, mais je reste auprès de toi et te donne une aubade."** (Fellini cité par F. Tornabene, 1991 : 128). Ainsi, Il semblerait que le méga-narrateur soulage Juliette chaque fois que la situation lui échappe. La fragilité et la timidité de Juliette confinent parfois à l'effacement de son propre être. La plupart des personnages a sur elle, comme le montre le film, une influence pesante dont elle réussira à se débarrasser. Ainsi, sa mère et ses deux sœurs, qu'elle admire pour leur beauté, la dédaignent; ces dernières semblent même désappointées par le manque de coquetterie de Juliette. Au plan **149**, un point de vue subjectif de Juliette représente sa mère et ses sœurs de dos lui bouchant totalement l'horizon, de la même façon que le mari protecteur et paternaliste, pitoyable dans le mensonge comme a pu l'être en son temps le Guido de *Huit et Demi* envers sa femme ou encore l'Augusto de *Il Bidone* envers sa fille. Enfin, un groupe composé du

---

[4]Un souci d'exactitude exprimerait plutôt l'idée que Fellini a simulé une substitution momentanée de regard.

médecin, du détective-confesseur et de la psychanalyste se comporte en bon conseilleur.

Le long plan analysé découvre une situation d'aspectualisation où un actant observateur est d'abord témoin caché de la scène (**16a**), ensuite confondu au personnage (**16b**). L'itinéraire de la perception s'achève par l'activité des processus de modalisation. Ainsi, le *tiers observateur*, témoin discret du plan, emporte avec lui la modalité convoquée vers le spectateur empirique. Il semble se dégager une stratégie de modalisation du type /vouloir voir/ (J. Fontanille, 1989 : 164). D'un point de vue narratif, Juliette considère sans agir les événements qui se déroulent dans son champ de vision, mais elle refuse le regard du télépathe (*refus du contrat intersubjectif*), qui trahit non seulement sa présence mais qui dévoile également le contenu de sa conscience. Ce dernier point semble se comprendre davantage comme une situation modale du type /vouloir ne pas être vu/, c'est-à-dire comme la réaction d'une enfant qui penserait pouvoir se cacher en se cachant elle-même les yeux[5]. Un glissement se produit, et c'est le méga-narrateur qui prend en charge le reste du plan. Le point de vue du *tiers observateur* a, quant à lui, glissé sans encombre du regard du personnage au regard du méga-narrateur. Un hypersavoir s'est efforcé de moduler le changement de regards tout en maintenant une

---

[5]Cela est à rapprocher, il nous semble, des premiers plans du film, lorsque Juliette se maintient dans l'ombre ou dans la partie obscure du plan. De même, lors de la diffusion du film projeté par le détective, Juliette reste dans l'obscurité, terrassée, probablement, par la vérité (par l'image) qui l'aveugle.

cohérence à l'ensemble du plan. Pour le spectateur empirique, ce travail est invisible. Il donnera in fine la paternité du plan à Juliette.

Il appparaît dès lors que le *tiers observateur* acquiert certaines qualités spécifiques selon le contexte qui l'accueille. Aussi, la structure du plan analysé ci-dessus tend à proposer des prémisses de lectures utiles en d'autres endroits du film.

Il s'agit, par exemple, d'un segment où est traitée la réciprocité des regards. Sur la plage, après un rêve agité, Juliette se réveille brusquement et dirige ses yeux vers un hors-champ (plan **129**). Le plan suivant livre le résultat de sa perception : Suzie (sa voisine) et sa cour, sous une tente antique, en un plan d'ensemble déjà montré (plan **109**). Elles échangent toutes deux des regards : **129->130->131** (retour sur Juliette). J Fontanille (ibid. : 154) appelle ce type de progression : *la contemplation unilatérale* (**129**), *l'échange et la réciprocité des regards* (**130a**), *contact subjectif avec provocation visuelle* (**130b**). Le contrat passé (un signe réciproque de la main) entre les deux femmes que tout oppose (Suzie est une femme fatale, courtisane et vénale) est signe de la valeur extrinsèque de la séquence dans le film. En effet, au plan 494, un discours intérieur se fait entendre : *«Suzie est ton professeur, écoute-la, suis-la!». La réciprocité potentielle des regards* confirme l'ensemble comme subjectif. Le sujet-observateur se convertit en un émetteur-récepteur (Juliette-Suzie). L'une et l'autre appartiennent au même espace (la plage). Elles se situent toutes deux aux extrémités des regards, alors que le *tiers observateur*, plus proche de Juliette (gros plan) a la possibilité de jouer

sur la distance qui les sépare. Cela peut s'interpréter de la façon suivante: Juliette, déjà connue, quelque peu transparente et sans surprise, subit la comparaison inévitable avec Suzie, mystérieuse et lointaine. De plus, Juliette est immédiatement introduite dans le récit comme une figure familière et centrale (déjà, dans le titre!). Par extension, le dialogue s'instaure entre deux instances quand le savoir (vrai ou supposé) est différent. Suzie a une connaissance certaine de la vie et des hommes, contrairement à Juliette, prisonnière de sa condition de petite bourgeoise romaine. Il convient de remarquer que, dans ce film, l'instauration d'une communication est plus qu'une affaire de distance. Par exemple, il n'existe aucun échange avec le mari (il se caractérise par de longues absences "professionnelles" ou encore il met un masque et des boules Quies pour dormir) et avec sa famille (les baisers à distance de sa mère protégée par une voilette). Ainsi, les proches de Juliette apparaissent davantage comme des facteurs d'isolement que de soutien.

Au niveau de l'image mentale, la réciprocité de regards n'est que métaphorique. Les regards portés par l'ensemble des figures actorielles évoluant à l'intérieur des univers mentaux sont uniquement suscités par Juliette. A un moment, Juliette évoque la mémoire de sa mère (*«Oui, ma mère est très belle.»*) : cette dernière apparaît, souveraine et inaccessible, les yeux dirigés vers la caméra (**304**), ensuite surgit le grand-père souriant et malicieux, le regard dirigé également vers la caméra (**305**). Ces derniers sont sans conteste destinés à Juliette. Toutefois, le fait qu'ils soient directement issus de l'imagination de Juliette incite à penser qu'ils n'ont jamais réellement existé, mais sont davantage construits : la

représentation de la mère est le résultat d'un souvenir transfiguré, alors que le grand-père est matérialisé par un désir. De plus, une réprocité effective des regards ne peut se concevoir qu'en direct, c'est-à-dire de manière à ce que les deux instances concernées, qui indifférencient le rapport regardant / regardé, soient conscientes et considérées dans un même espace. Or dans ce cas précis, tant la mère que le grand-père sont des émanations de l'inconscient.

Considérons un autre ensemble de plans. Sur la plage, Juliette raconte à ses amis (dont son médecin) les visions de son enfance. Elle dit : *«il me suffisait de fermer les yeux»*, et, en plan serré, elle joint le geste à la parole (**91**). Dans le plan suivant, en cadrage moyen, on découvre, par le biais d'un panoramique ascendant, une femme vêtue comme un écuyère sur un trapèze (**92**). Cette image est accompagnée par le souffle du vent, indicateur de référence chez Fellini. Cette vision furtive permet tout de même de reconnaître Sandra Milo, la maîtresse de Guido (*Huit et Demi*), qui, dans ce film, joue plusieurs rôles, dont celui de l'écuyère soit-disant enlevée par le grand-père de Juliette (souvenir du cirque), et surtout celui de Suzie, la voisine-initiatrice. Plan **93**, Juliette ouvre les yeux brusquement. Le plan intermédiare se manifeste comme une image mentale caractérisée par un débrayage spatial partiel, - nous reconnaissons en arrière-plan la mer (espace quelconque par définition) presque totalement obstruée par l'écuyère -, un débrayage temporel (indétermination de l'instant) et un embrayage cognitif qui invite à pénétrer dans la conscience de Juliette. Celle-ci ne partage sa vision avec

aucune autre figure actorielle, hormis le *tiers observateur* qui aligne le regard de Juliette sur celui du spectateur. Il est intéressant de noter que l'écuyère fait face à la caméra (son interpellation est appuyée par un sourire), donc à Juliette, dont les yeux fermés empêchent toute extériorisation. D'autre part, il faut remarquer le caractère éphémère de l'image mentale, qui n'existe que le temps du regard intérieur, alors que l'objet perçu d'un point de vue subjectif subsiste au regard qui se détourne. Dans cet exemple surtout, le paradoxe réside dans le fait que le *geste d'entrée* dans le fantasme correspond à la fermeture des yeux, et le *geste de sortie*, à l'ouverture des yeux. D'autre part, ce passage indique l'importance de l'image isolée. Il semble qu'intervienne ici un trait distinctif supplémentaire de l'image subjective : *son isolement obligé et en temps réel*, condition nécessaire pour qu'on puisse l'associer sans hésitation au personnage. L'image mentale isolée peut certes adopter la même apparence, mais sa situation (au cas où un geste d'entrée la signale) ou sa révélation (intervention décalée d'un geste de sortie) l'isole du reste de l'ensemble qui l'accueille. En ce sens, l'image mentale mérite une attention plus soutenue.

Au niveau du syntagme , les rapports sont tout autres. Autant, du point de vue du plan isolé, un point de vue subjectif peut être confondu avec un point de vue mental, autant au niveau du syntagme, la confusion est évitable. En effet, une succession ordonnée de plans suppose un jeu sur le temps et l'espace, des ellipses et des ruptures. Aussi, dès que l'on **"dépasse un ou deux plans, le montage et le focalisateur**

retrouvent leurs droits" (J. Fontanille, 1989 : 163). Les aventures intérieures sont traitées comme des aventures extérieures. Le regard du personnage est relayé par les marques diégétisées de l'énonciateur premier[6]. Lorsque le récit s'étire dans la durée, le personnage est alors "perdu de vue" et en quelque sorte abandonné. Le rôle du *tiers observateur* est de rendre visible toujours discrètement les différents regards proposés par le syntagme.

A partir de leurs types d'associations et en nous appuyant sur des exemples précis, nous allons tenter d'identifier les différents niveaux de conscience mobilisés par le film. Pour chaque séquence que nous analyserons, nous nous efforcerons de préciser les *gestes d'entrée* et les *gestes de sortie.*

6.1.2 - TRANSFIGURATION DU SYNTAGME DE SOUVENIR

Situons tout d'abord la scène. Au retour d'une conférence donnée par un mage hindou, Juliette et quelques-unes de ses amies conversent dans la voiture. Juliette au volant (**280**) parle de l'apparition qui a surgi lors de son entretien avec le mage : *«Qui sait, peut-être la belle écuyère que grand-père a enlevée!»*. La première séquence annoncée comme un souvenir (plans **281** à 301) est embrayée par la réflexion orale. L'entrée

---

[6]Dans *Juliette des Esprits*, on pourrait aussi prétendre que Giulietta Masina est prise en charge par Fellini.

en matière est très clairement soulignée : le plan d'introduction représente une écuyère sur un trapèze, au-dessus d'une piste de cirque (débrayage actoriel et spatial), personnage dont le balancement est accompagné par une musique typique. Les oppositions entre les deux plans indiquent le passage d'un niveau de récit à un autre. Au silence et à l'obscurité de **280** répond la soudaine clarté et l'animation de **281**. Cette accession brusque à l'univers mental de Juliette, nous proposons de la nommer *saut de regard.* En effet, le *tiers observateur* se situe dans un premier temps à l'extérieur de la voiture, il bénéficie de la modalisation du méga-narrateur. Aussi le *tiers observateur* assiste en simple témoin à la conversation. Dans un second temps, *le tiers observateur*" plonge" dans la conscience de Juliette (coupe franche, musique soudaine). Cette remarque peut être validée par le fait que l'écuyère fait encore une fois face à Juliette. On reconnaît une situation identique à (**92**) sur la plage ou même à (**263**) dans les appartements du mage, où la même apparition survient. Cette image récurrente de l'écuyère sur le trapèze, qui relève, selon la situation narrative, d'un souvenir (cirque) ou d'un fanstasme (appartement du mage) ou d'un rêve (plage), élabore un circuit sous-jacent au récit qui entraîne Juliette d'un extérieur vers plusieurs niveaux d'intériorité. De plus, cette même apparition tend "à retarder l'éveil de conscience de Juliette". Elle semble davantage avoir pour fonction "de retenir le personnage dans une intériorité". Par le biais d'un embrayage cognitif, le *tiers observateur* se fond dans le regard du personnage, donne corps à une subjectivité abstraite . Selon J. Fontanille (*ibid.* : 149), la variation *modale cognitive* permet de passer **"de la simple vision en un seul**

plan" (280) à une séquence **"manifestant ainsi une recherche ou une compréhension, un travail de l'hypersavoir"** (*ibid.*) L'objectif est d'installer le spectateur dans le souvenir ainsi affecté par le contraste des deux plans[7]. Dès le plan **282**, le méga-narrateur prend en main le récit second en même temps que le *tiers observateur*. Le souvenir échappe à Juliette pour devenir un épisode autonome. Quelques autres signes supposent que le récit se situe effectivement dans un climat mental. Par exemple, le champ-contre-champ **287-288** représente de façon évanescente un échange de regards entre le grand-père et l'écuyère. Tous deux sont considérés en plans serrés et face à la caméra. Il est intéressant de signaler que *le contact affectif par les yeux* se réalise également par le biais d'un intermédiaire dont la fonction est d'une part, d'évoquer le travail de remémoration subjective de Juliette[8], et d'autre part, de rendre compte du travail du méga-narrateur qui propose une association particulière des deux plans. Il apparaît, en effet, qu'il ne s'agit pas, ici, d'un champ-contre-champ conventionnel. En considérant chacun des plans (**287** ou **288**), on s'aperçoit que le regard porté par chacun des personnages ne semble pas se diriger vers un hors-champ diégétique alors qu'il suffirait d'une direction de regard latérale pour qu'on ait la

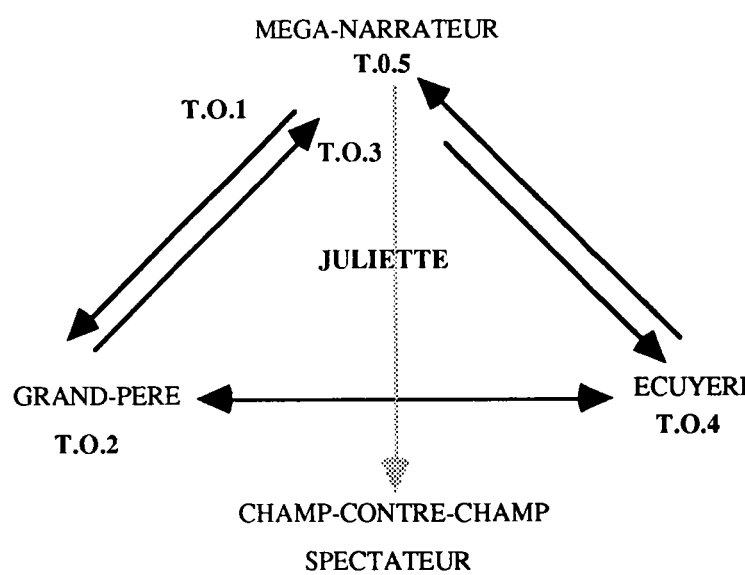
---

[7]Cette réflexion permet de distinguer le souvenir des autres visions. Il apparaît, en effet, que cette image est unique et furtive, lorqu'elle appartient au niveau du rêve ou du fantasme.

[8] En effet, l'épisode du coup de foudre entre le grand-père et l'écuyère a-t-il réellement existé ou s'agit-il simplement d'un mensonge que Juliette se fait à elle-même?

sensation d'une présence diégétique. Au contraire, le regard-caméra est total, et en tant que tel, il se retourne vers le méga-narrateur qui homogénéise les regards en les associant à la manière d'un *dialogue visuel*. Dans cette situation particulière, le parcours triangulaire du *tiers observateur* (T.O.), seule instance dynamique de la relation, passe par les étapes suivantes : méga-narrateur -> grand -père -> méga-narrateur -> écuyère. Encore une fois, il semble que le *tiers observateur* glisse d'un pôle à l'autre. Le souvenir de Juliette a suscité cette situation que le méga-narrateur a reconstituée. En ce sens, le souvenir est imputable au personnage qui est le seul à porter un regard d'ensemble qu'il convient, ici, d'appeler spectaculaire.

Nous proposons le schéma suivant pour rendre compte des différentes étapes de la possible trajectoire du *tiers observateur* dans cette situation particulière :



UNIVERSITE DE METZ
S.C.D.

Dans cette illustration, il apparaît que la figure du champ-contre-champ acquiert certaines valeurs selon l'instance qui l'organise. En effet, le *tiers observateur*, en s'arrêtant auprès du méga-narrateur puis des différents personnages (Juliette y compris), recueille des informations pour le compte du spectateur et, finalement, les organise à des fins significatives. Ce point de vue justifie, en quelque sorte, la présence de la flèche verticale en pointillé qui part du méga-narrateur, traverse le personnage, qui est à l'origine du syntagme mental, pour aboutir au spectateur, cible légitime de toutes les images cinématographiques. Pour ce dernier, il s'agit donc d'une évocation mentale de Juliette racontant la rencontre imaginaire entre son grand-père et l'écuyère. Enfin, le prisme-Juliette a la faculté d'occulter en partie la présence du méga-narrateur.

Plus loin, le plan **293** se distingue du syntagme de souvenir par un arrêt sur image. Ce plan peut être qualifié d'image parenthèse, de respiration dans le souvenir ou de *gel* du souvenir. En plan d'ensemble, une poursuite "suspendue" se voit au loin. Juliette se fait entendre, et le timbre de sa voix trahit l'origine dans le récit premier : *«je me suis toujours imaginée que mon grand-père et l'écuyère s'étaient enfuis dans l'aéroplane du cirque.»*. Par ce procédé, Juliette inscrit brusquement sa présence dans un souvenir que le méga-narrateur, par son travail, tente de s'attribuer. Essayons de localiser plus précisément cette voix. Elle se situe au futur par rapport au présent du souvenir. Paradoxe qui se réalise grâce à la brêche ouverte par le méga-narrateur. L'arrêt sur image et le silence désaturent le plan (procédé d'imbordement) et proposent une niche dans

laquelle la voix de Juliette s'engouffre. Cela ne veut pas pour autant signifier que la présence de Juliette est effective ou qu'elle observe la scène. L'intervention de sa voix implique davantage un mouvement progrédient qui insiste sur le souvenir comme processus "fabriqué" au présent. De plus, l'actualisation de *«je me suis toujours imaginée...»* renforce l'idée exclusive de cette parenthèse : la vérité appartient à l'enfance de Juliette qui est alors révolue et impénétrable, au contraire de l'anecdote séduisante d'un romanesque enlèvement. Malgré tout, l'arrêt sur image réfère directement à une intervention du méga-narrateur. A ce titre, le *tiers observateur* se situe à ses côtés[9]. Aussi, plutôt que la présence de Juliette, la matérialité de la voix renvoie à son *existence*.

Ce procédé d'arrêt sur image intervient également comme un acte transitoire entre deux niveaux de conscience. Le souvenir se transforme en fantasme signalé par le *«je me suis toujours imaginée...»*. Aussi, tant par sa durée que par son traitement plastique, la séquence n'affirme pas clairement son régime narratif. Il est possible de la fragmenter en deux parties, celles-ci étant articulées par l'arrêt sur image. Il semble qu'au cours de ce syntagme, le statut du *tiers observateur* s'accommode des différents niveaux de conscience mobilisés. Si le geste d'entrée dans le souvenir se caractérise par un *saut de regard*, le passage au fantasme s'établit par un *glissement de regard*. En effet, une fois installé dans le

---

[9]Dans *Roma,* le geste d'entrée du souvenir du bordel est indiqué par un très hospitalier *«vous vous souvenez...»* en voix-off. Le fait que cela soit la voix de Fellini qui raconte un souvenir personnel situe le spectateur à ses côtés.

syntagme mental, le *tiers observateur* est attiré par l'occurrence la plus insistante. Comme l'annonce le schéma ci-dessus, le syntagme dans son ensemble est habité par le regard de Juliette (**281**) soutenu en arrière-cadre par le savoir-faire du méga-narrateur. Aux côtés de Juliette, le *tiers observateur* se positionnne comme témoin discret et silencieux (absence de sons directs[10]). Avec l'entrée dans le fantasme, il passe du statut de spectateur au statut de participant. Il se glisse dans la peau du grand-père, à partir du plan **299**, lorqu'un point de vue depuis l'avion en fuite est proposé. Il est possible d'en déduire une remarque : le souvenir est ce qui semble avoir été, alors que le fantasme est ce que le personnage aurait souhaité qu'il fut. La position du *tiers observateur* aux côtés du grand-père est insufflée par Juliette qui, par procuration, s'échappe d'une situation qui la maintient au sol. Dans la séquence finale, une *valse d'apparitions* resurgit à la conscience de Juliette. L'une d'entre elles repropose une contre-plongée sur l'avion en plein ciel, et la voix du grand-père est perçue en off (chuchotements) : *«Je ne veux pas descendre, je ne peux pas atterrir. C'est de ta faute, Juliette, ça ne dépend que de toi.»*. Il semble que, dans ce moment d'indécision, la trajectoire du *tiers observateur* passe de Juliette au grand-père.

A ce propos, s'il a été établi qu'il s'agissait d'un syntagme mental, son postulat de départ semble toutefois se détériorer dans la durée. Le "je

---

[10]Il est connu que Fellini compose le son en post-synchonisation. Nous devrions parler à cet endroit de son d'ambiance. Voir la partie concernant le voix narratrices, p. 165.

me souviens" se substitue au "j'imagine". Il s'agit d'une approche spécifiquement fellinienne. Lors de nombreux entretiens, le cinéaste s'est efforcé de démentir les visées autobiographiques que la plupart des critiques repéraient dans ses films[11]. Ses souvenirs d'enfance réunis dans *Amarcord* (1973) sont transfigurés de la même manière, malgré la traduction littérale du dialecte romagnol. Casanova donne de ses "mémoires" une vision idéalisée et complaisante. Enfin, la "Messaline" de *Roma* était-elle aussi affamée que le jeune Fellini le supposait? La mentalité parcourt aussi bien le présent que le passé ou le futur, le réel que l'imaginaire. C'est dans ce climat d'indifférenciation qu'évolue le *tiers observateur*. Il se positionne davantage en un interprétant du regardant. De par sa position intermédiaire, il coopère au récit en validant l'existence des deux extrémités de la perception, le film et son spectateur. L'itinéraire transversal du *tiers observateur* souligne sa croyance au monde (sa référence au voir) et sa fascination de l'image (sa propension à croire). Il accorde les mouvements aberrants, les débrayages temporels et spatiaux. C'est une perspective qui paraît proche de l'idée de conversion du réel en spectacle, du spectacle en spectaculaire. Ainsi confinée dans sa voiture (et dans sa vie), Juliette appelle non seulement un

---

[11]Le nombre important d'entretiens que Fellini a accordé, a troublé certains critiques. Ceux-ci se sont efforcés de relever avec minutie les moindres paroles du maître et de les faire correspondre avec l'œuvre du cinéaste. Fellini s'en est évidemment amusé, ce qui a eu pour effet de mêler biographie et invention délirante. C'est un autre axe de recherches qui serait intéressant à explorer.

passé, mais l'image de sa mémoire, qui crée une rupture abrupte. L'invitation faite au *tiers observateur* empêche cette rupture de devenir cassure, parce qu'avant tout le souvenir est visualisé dans un présent. Le représentant du spectateur est convié à pénétrer la conscience de Juliette. Le spectacle fait qu'il assiste (souvenir), le spectaculaire fait qu'il y participe (imagination). Cela nous conduit alors à reconsidérer le couple *regardant / regardé*. En effet, au théâtre ou au cirque, le spectateur n'est presque jamais interpellé, il suit le spectacle à distance. Si le faire pragmatique du /voir/ se convertit en faire cognitif du /vouloir voir/, le spectateur projette sa conscience sur la scène (ou sur la piste), offerte aux regards du public. Ce fait est illustré par l'action des personnages principaux au cours de la séquence. Lors de la première partie, les numéros de cirque se succcèdent rapidement, un léger travelling avant (**284**) désigne la loge des spectateurs privilégiés (le grand-père, Juliette enfant et sa mère). L'intrusion de Juliette et du grand-père dans les coulisses (286) propose de pénétrer dans une autre subjectivité. Ce lieu de passage, de transformation (maquillage, déguisements,.) se perçoit comme l'antichambre de l'imaginaire. De la même façon, le *tiers observateur*, témoin des événements sous-terrains (l'animation des coulisses), traverse l'*anima* profonde de Juliette. Les coulisses sont également le lieu de transformation du sujet social : le grand-père professeur devient un amant-aviateur. La transformation aboutit à un renversement de situation dès l'entrée dans le fantasme. Le regard-acteur du *tiers observateur* réordonne ainsi de nouvelles données :

- le grand-père fuit par les airs malgré les derniers avertissements du proviseur [événements qui n'interviennent pas sans nous rappeler le rêve initial de *Huit et Demi*, lorsque Guido suspendu dans les airs, est retenu par un fil tenu au sol par le critique moralisateur. Cette fois-ci, le fil virtuel est tissé par la soumission à l'autorité et à la morale. La chute de Guido semble avoir servi d'expérience au grand-père (Fellini?) décidé à ne pas atterrir[12], à ne pas recouvrer toute sa conscience].

Toujours en comparant ces deux scènes, il faut noter l'action de Juliette (au sol) se projetant dans l'aéroplane, alors que dans *Huit et Demi*, le *tiers observateur* laissait choir Guido tout en se maintenant à hauteur. De *Huit et Demi*, persiste cette idée d'abandon du personnage qui n'apparaît pas dans *Juliette des Esprits*. Fellini porte souvent un regard sévère sur les personnages qu'il crée (Casanova étant le souffre-douleur déclaré). Il révèle au spectateur, par l'entremise du *tiers observateur*, s'il faut protéger ou *laisser tomber* le personnage[13]. Il faut noter que Juliette est traitée avec beaucoup de délicatesse par Fellini. Il la prend en charge, contrairement à Guido dont il se sent trop proche, et dont l'incapacité à

---

[12]Comment ne pas penser à l'aviateur de *La Règle du Jeu* (J. Renoir, 1939), véritable héros dans les airs, et qui une fois sur terre, se révèle incapable de gérer quelque situation que ce soit.

[13]L'affrontement fatal de *La Srada* (1954) se déroule entre le fou-funambule et le terrien Zampano. Le premier incarne le rêve, le second la réalité pesante. Voir l'admirable analyse de J. Collet (1990 : 53-64).

créer lui renvoie ses propres insuffisances du moment. Dans *Juliette des Esprits*, l'ensemble de regards se concentre dans un endroit restreint. Juliette /*tiers observateur* / méga-narrateur forment un triangle. Par exemple, Juliette est la plupart du temps considérée en plans serrés ou très serrés, signes de la présence proche du *tiers observateur* et du méga-narrateur. Seul l'avant-dernier plan (**829**) représente Juliette au loin sortant de sa maison. Le plan d'ensemble immobile contraste avec le déplacement du personnage féminin que l'on peut interpréter comme la réussite d'une libération de son propre être. Seule, face à la nature, Juliette sort de sa maison comme elle s'éloigne des influences de ses conseilleurs (médium, médecin, mari, famille, avocat,...). Une fois libérée de son entourage néfaste (elle les a abandonnés dans le labyrinthe) comme de ses apparitions, elle est abandonnée à sa vie par l'association méga-narrateur / *tiers observateur*, comme on remet en liberté un animal que l'on a soigné. Cette situation répond en écho au personnage de Snaporaz, dans *La Cité des Femmes*. L'ensemble du rêve est cette fois-ci emmené par l'association personnage / *tiers observateur* et le spectateur est entièrement impliqué dans la configuration d'espace-temps mental. Mais à la fin, lorsque Snaporaz sort de son songe et se découvre assis dans le compartiment entouré de personnalités issues de sa conscience, il choisit de replonger et de se rendormir. Dans ce cas, il semble que cela soit le personnage qui abandonne le binôme méga-narrateur / *tiers observateur*. Snaporaz redevient le seul bénéficiaire de ses rêves. De ce point de vue, la fin des films serait intéressante à traiter. Dans *Juliette des Esprits*, le personnage naît à la vie, dans *La Cité des Femmes*, il

s'abandonne au rêve, mais dans *Huit et Demi*, selon la formule d'inspiration metzienne, le film *à faire* est espéré; sans image, sans observateur, sans mensonge, il baignerait dans un climat de quiétude et de silence que nous invite à écouter la dernière image de *La Voce della Luna*.

6.1.3 - FELLINI, TISSERAND DU MENTAL

Les analyses du syntagme mental que nous venons de proposer conduisent à formuler quelques remarques. Le terme de tissu narratif fellinien est à employer au sens propre. Les syntagmes mentaux sont assemblés à la façon de mailles entremêlées. En effet, dans l'œuvre de Fellini, les souvenirs, les fantasmes et les rêves se croisent et se recouvrent, permettant au tissu de tenir. Ainsi, la séquence précitée de *Juliette des Esprits* est introduite par une phrase la signalant comme un souvenir. Cette précision verbale perd rapidement sa caution. Le syntagme reflète davantage un niveau de conscience instable, et il semble plus judicieux d'employer le terme de souvenir fantasmé ou de souvenir transfiguré. L'univers du cirque, qui sert de cadre au syntagme mental fait partie de l'enfance de Juliette (et de Fellini), il est actualisé par un processus de mémorisation enclenché par les paroles de Juliette et articulé par le méga-narrateur. Il apparaît que Juliette n'invite pas à entrer dans son passé mais dans sa mémoire. Cette propension à se souvenir est le résultat d'une incapacité à réagir aux problèmes du présent (crise d'identité, crise conjugale). Sa volonté de les résoudre l'engage à

déclencher le mécanisme de son imaginaire ou de sa mémoire transfigurée par leur actualisation. Le seul indice qui présente le syntagme comme souvenir est la présence de Juliette petite fille sur les genoux de son grand-père (**284**), présence révélée postérieurement (287) : *«Alors, Juliette, dis ton nom.»*. Cette seule marque contamine par capillarité l'ensemble du syntagme : il s'agit d'un souvenir, même s'il semble important d'y relever quelques distorsions. Par exemple, la mère de Juliette a la même apparence, quel que soit le niveau de conscience convoqué.

Un nouveau rapprochement est à effectuer avec *Huit et Demi*. La mère de Guido est une figure itinérante. Elle voyage dans tous les niveaux de conscience sans que son écorce corporelle en soit altérée :

- lors d'un second rêve, Guido rencontre la mère plaintive dans un un espace en ruines.
- à la pension religieuse, Guido-enfant s'est fait punir pour avoir dansé avec la Saraghina. Sa mère, honteuse, le rejette.
- pendant la conférence de presse, Guido imagine qu'il se suicide. Avant le coup de feu, sa mère apparaît mais n'empêche pas le faux suicide.
- la scène finale rassemble tous les personnages, dont la mère.

Apparemment, la fonction dominante de la mère chez Fellini est de provoquer un sentiment de culpabilité chez l'enfant. Il en va ainsi chez la mère de Juliette, qui, de plus, est déçue de voir sa fille ne pas faire grand cas de son aspect extérieur. Retenons un ensemble de plans déjà cité qui vient immédiatement après le souvenir du cirque. Toujours dans la

voiture, Juliette raconte : *«oui, ma mère est très belle»*. Un voile noir remplit l'écran (**303**), et produit un *effet-raccord* indiquant une image mentale dans laquelle est représentée la mère scintillante et maquillée; en off, la voix de Juliette se poursuit : *«Une nuit que je m'étais levée, je l'ai vue dans le couloir, on aurait dit une reine...»*. S'ensuit un regard-caméra de la mère interrompu par un coup de tonnerre (ancré dans le récit premier) dont l'intervention facilite l'apparition d'une autre image mentale représentant le grand-père en regard-caméra avec un air espiègle (**305**). De la même façon, le *tiers observateur* saute de la voiture au souvenir d'enfance (**304**) et glisse ensuite vers le désir de Juliette en actualisant la vision protectrice du grand-père. Le coup de tonnerre a le même statut que la voix-off sur l'arrêt sur image (**293**). Il permet le passage d'une subjectivité à une autre. Il est intéressant de noter la façon qu'a le méga-narrateur d'ôter la mère *des yeux* lorsque celle-ci fait une tentative d'approche (**304**) : il fait retentir un coup de tonnerre comme pour annoncer un danger. A croire que les fantasmes sont plus doux que les souvenirs. Dans le même sens, le refus du regard de la mère s'oppose à l'acceptation du regard du grand-père, ce qui renforce l'idée de désir.

6.1.4 - LE SOUVENIR PROTECTEUR

Cette partie nous a encore permis de préciser l'idée d'image-souvenir pour Fellini. Juliette a la volonté de mieux voir. L'image-souvenir est une extension de la perception, une conversion du voir en *perce-voir*. Au sens propre du terme, il s'agit pour Juliette de balayer

l'écume obturatrice, c'est-à-dire, toutes sortes d'opposants qui entravent l'entrée dans sa conscience. La découverte de soi est l'unique objectif de Juliette. Aussi, il paraît difficile de discerner les différents niveaux de conscience.

Nous avons pu démontrer qu'une situation de souvenir était immédiatement relayée par une situation de fantasme. En ce sens, le méga-narrateur propose une progression qui tend vers l'indifférenciation de l'ensemble de la conscience de Juliette, où souvenir et fantasme se mêlent. Toutefois, il est possible de *faire la part des choses* en tentant de reconstruire le labyrinthe par les relations de proximité et de similutude qu'entretiennent les voies qu'emprunte Juliette. Ses souvenirs et ses fantasmes se croisent parce qu'il existe, sans doute, un réseau d'appels. L'anecdotique enlèvement de l'écuyère par le grand-père se prolonge en deux circuits. **"A tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées : chaque fois, c'est un plan ou un circuit, si bien que la chose passe par une infinité de plans ou de circuits qui correspondent à ses propres «couches» ou à ses aspects. A une autre description correspondrait une autre image mentale virtuelle, et inversement : un autre circuit."** (G. Deleuze, 1985 : 65). Dans la progression de l'analyse, il est souvent apparu qu'il était impossible de traiter une séquence sans mobiliser d'autres images extérieures (ainsi, l'écuyère itinérante). Si nous posons le cirque comme objet, nous remarquons vite qu'il s'efface (il est dépourvu de parois donc de limites mais non de contours), et qu'il laisse sa place à un paysage quelconque,

cadre d'un nouvel événement psychique. Une image mentale de souvenir provoque une image mentale de fantasme. Cette transition s'opère dans la conscience de Juliette comme s'il fallait une situation transitoire avant qu'elle retrouve sa conscience, comme s'il s'agissait d'éloigner ses propres souvenirs. Le flash-back, selon G. Deleuze (*ibid.* : 67) est le rapport de l'image actuelle (Juliette dans la voiture) avec les images-souvenirs... **"C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent"**. Chez Fellini, cette trajectoire passe par une étape intermédiaire. Le souvenir déborde vers le fantasme avant de revenir au présent. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une bifurcation qui traduit un rapport de cause à effet. Davantage, le glissement vers l'imaginaire est perçu par Juliette comme un *gain de temps sur la réalité*, un instant supplémentaire où elle se croit protégée. L'actualisation d'une image-souvenir est plus douce que l'actualité d'un présent.

Une image-souvenir est donc, à notre sens et chez Fellini, une remémoration du passé retenue dans le présent.

6.2 - *HUIT ET DEMI*, DE L'IMAGE-REVE A L'IMAGE REVERIE

Le propre de l'image-rêve au cinéma est d'être étroitement associée aux instances qui la produisent : il ne se construit pas de rêve sans rêveur comme il n'existe pas de film sans réalisateur, voire sans spectateur. De même, G. Deleuze remarque que **"l'image-rêve est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur."** (1985 : 80). Comme l'indique rapidement ci-dessus la chaîne qui va du rêve au spectateur, la question de la médiation apparaît primordiale, et met en évidence la présence d'une occurrence susceptible de traduire, par exemple, le rêve en configuration audiovisuelle.

De son côté, P. Sorlin questionne et affirme : **"le récit du rêve n'a-t-il pas, dans son vocabulaire comme dans ses règles de fonctionnement, adopté le cinéma? Loin que le cinéma se soit, sur l'un de ses versants, inspiré des songes, n'y a-t-il pas eu contamination réciproque?"** (1990 : 220). Effectivement, l'influence est réciproque, et on ne sait exactement si la fonction du cinéma est de rapporter les rêves et les désirs d'un réalisateur ou de faire rêver (*l'usine à...*) d'un point de vue industriel.

Huit et Demi, par exemple, est un film charnière dans l'œuvre de Fellini. Il met un terme à une période réaliste (du *Courrier du Cœur* à *La*

Dolce Vita)[14], et se présente davantage comme une entité mentale, au sens où l'auteur, lui-même, l'entend, **"c'est peut-être au fond simplement le récit d'un film que je n'ai pas réalisé"** (cité par G. Salachas, id.: 124). Paradoxe qui s'organise autour de l'idée de faisabilité ou d'infaisabilité apparente d'un film déjà fait (C. Metz, 1968 : 223-228). Le film est *là*, matériellement présent, et il faut davantage considérer la complexité du tissu narratif, qui, dans *Huit et Demi* se développe sur plusieurs niveaux. En ce sens, outre le fait d'évoquer les difficultés à *fare un film*, cela pose surtout le problème de bien raconter et de choisir les mots comme les images justes[15]. En rendant compte au spectateur potentiel des hantises et des angoisses d'un cinéaste en plein désordre moral, Fellini propose autant de regards que de niveaux de conscience. Toutefois, la variété des regards ne signifie pas pour autant la multiplicité des corps. Guido, être complexe, est le dépositaire, en dernier ressort, de l'ensemble des épisodes psychiques (les régimes de rêve, de rêverie et de souvenir) qui se concentrent dans son esprit. Ils lui sont proposés ou

---

[14]L'œuvre charnière entre la période réaliste et la période "subjectivo-poétique" est plus exactement *La Tentation du Docteur Antonio* (1962). Ce court métrage fait figure d'essai expérimental dans lequel s'annoncent certaines des préoccupations futures du cinéaste.

[15]En effet, Guido a toutes les facilités matérielles, il bénéficie du soutien d'un producteur patient et indulgent pour réaliser son film, ce qui renforce l'incompréhension de son entourage direct. Le problème se situe surtout au niveau de la sincérité du propos. Guido parle constamment d'ordre, de mensonges;...l'apaisement moral est à chercher au-delà de l'ultime plan du film. L'image juste est donc une image *à faire*, totalement virtuelle.

imposés plutôt qu'il ne les suscite réellement. En ce sens, il est permis de reprendre l'idée d'une instance observatrice qui se fond dans le personnage. Elle apporte des qualités qui déterminent le personnage, soit comme spectateur (il voit ses rêves), soit comme acteur (il se voit agir).

Dans l'analyse de *Juliette des Esprits*, nous avons tenté de distinguer l'image subjective de l'image-souvenir transfigurée. Ce qui va suivre s'attachera plutôt à saisir le glissement qui s'effectue de l'image-rêve à l'image-rêverie et dont *Huit et Demi* offre un terrain d'observation privilégié.

6.2.1 - LA DIMENSION REFLEXIVE DU PERSONNAGE

Selon l'hypothèse de Christian Metz, **"la fiction détient l'étrange pouvoir de réconcilier pour un moment trois régimes de conscience très différents, car les caractères mêmes qui la définissent ont pour effet de la ficher, de la planter comme un coin au plus étroit et au plus central de leurs interstices : la diégèse a quelque chose du réel puisqu'elle l'imite, quelque chose de la rêverie et du rêve puisqu'ils imitent le réel"** (1975 : 174). Dans cette perspective, le récit fictionnel suppose, par nature, des jeux de miroirs et de correspondances auxquels se livrent le réel, les rêves et les fantasmes d'un personnage; les niveaux se renvoient des images de façon à entretenir un climat d'indifférenciation. La confusion

est facilitée par l'absence manifeste d'annonces de pénétration dans un régime précis de conscience[16].

Dans *Huit et Demi*, le méga-narrateur impose un mode narratif qui exclut majoritairement certaines démarches déictiques, et qui engage davantage des stratégies de modalisation par lesquelles Guido ne s'affirme pas comme le seul énonciateur de ses errances psychiques. Au contraire, son implication tend progressivement à s'estomper au profit d'une énonciation première, directrice. Si bien qu'en observant le contenu de la conscience de Guido, le spectateur **"oublie (pour un temps) que ces histoires qui se déploient sous ses yeux ne sont pas ses histoires, que ces fantasmes ne sont pas les siens."** (B. Augst, 1990 : 252)[17].

---

[16]A ce propos, il est intéressant de rappeler que, lors de la première exploitation de *Huit et Demi*, les distributeurs ont souhaité distinguer les séquences oniriques du reste du film par une colorisation, de peur d'être confrontés au désarroi et à l'incompréhension du public.

[17]A. El Kaïm (1963 : 574) remarque à propos du personnage, un peu rapidement à notre sens, que **"ses souvenirs et ses rêves, c'est en tant que mis en scène par le héros que nous les voyons. Il est vrai que nous sommes tous metteurs en scène lorsque nous évoquons pour nous-mêmes un événement passé ou que nous formons une rêverie; c'est peut -être là tout ce que nous avons en commun avec le héros et pourtant le goût de ses souvenirs passe de sa tête à la nôtre miraculeusement."** C'est une réflexion qui semble poser problème. En effet, il nous semble que, d'une part, la situation de rêve ou de rêverie ne s'accompagne d'aucun acte conscient de décision (contrairement au metteur en scène qui est censé maîtriser l'ensemble d'un dispositif), et d'autre part, l'approche fellinienne tend à afficher sa marque d'auteur, ce qui incite le spectateur à s'associer davantage à Fellini

(La note continue sur la page suivante)

Huit et Demi a le mérite de poser immédiatement (dès la première séquence de rêve) certaines règles du parcours énonciatif. Le méga-narrateur modalise les événements que vit un héros. Il fixe un cadre narratif (l'impuissance créatrice d'un cinéaste) en enchâssant les nombreuses séquences mentales (les raisons de cette panne) que compte le film. L'instance intermédiaire qui s'immisce entre le personnage central appartenant à l'énoncé et le méga-narrateur se situant hors-texte prend l'allure du *tiers observateur* défini précédemment. Celui-ci s'inscrit comme une instance privilégiée accompagnant Guido dans l'ensemble du lacis narratif. Selon le niveau de récit mobilisé, le *tiers observateur* adopte certaines qualités spécifiques. Dans le film, un personnage aussi contemplatif que Guido est le premier spectateur de ses rêves et de ses fantasmes. Il *voit* et *se voit* dans le même temps, et son activité d'exploration intérieure est soulignée par la projection d'un *tiers observateur* dans l'énoncé (le pouvoir se voir). La présence constante de Guido tout au long du film signale que le récit se situe au niveau d'un régime de semi-subjectivité où le personnage apparaît à la fois lui-même dans sa désolante réalité (cinéaste, mari raté,...), et autre dans ses délires mentaux (l'enfant qu'il était ou le maître du harem qu'il s'imagine être).

---

qu'au personnage de Guido. En effet, alors qu'une pratique courante voudrait associer les films à leurs héros-interprêtes (film de Stallone, film de Depardieu), il semble que Fellini soit un des rares cinéastes à préserver sa présence aux yeux du public. Sans doute, le souci d'associer son propre patronyme aux titres de films (*Fellini-Roma*, par exemple) influe-t-il quelque peu.

P. Sorlin dit justement que **"le statut du rêveur se complique dans le rêve, il lui arrive d'être à la fois témoin et acteur, de se regarder en train d'agir, voire de passer d'une position à une autre."** (id. ibid.). Ainsi, le personnage paraît adopter telle ou telle fonction dans la situation d'image-rêve ou d'image-rêverie, et se détermine par rapport à la position du *tiers observateur* sur le parcours énonciatif. Par exemple, si le *tiers observateur* se situe dans la partie haute de l'axe énonciatif, il s'associe davantage au méga-narrateur et devient témoin silencieux des événements. Il s'apparente en partie au spectateur empirique, et l'aide à tenter un effort d'homogénéisation globale du récit. D'un autre côté, lorsque le *tiers observateur* se positionne dans la seconde partie de l'axe énonciatif, il subit alors les incidences des relations qui lient l'énonciation seconde à la situation narrative qui l'accueille. L'énonciation seconde peut s'afficher comme une énonciation déléguée de façon à manifester clairement qu'un rêve ou un fantasme est amené par l'action d'un personnage (une voix-off, par exemple). Ces cas précis, qui ont été rencontrés dans *Juliette des Esprits* (introduction du souvenir du cirque) ou dans *Roma* (le commentaire de Fellini aide à traverser les configurations d'espace-temps), sont résolument absents de *Huit et Demi*[18]. En effet, seuls des plans serrés de

---

[18]Nous pouvons dès à présent noter la caractéristique suivante. Un souvenir se raconte et se commente, ce qui ne semble pas être le cas des rêves ou des fantasmes. En effet, le silence de Guido est particulièrement "éloquent". Le seul syntagme mental ouvert par un mot est le souvenir du coucher des enfants (*Asa Nisi Masa*), mot qui reste enfoui dans

(La note continue sur la page suivante)

Guido signalent la possibilité d'un rêve ou d'un fantasme à venir. Il a été évoqué précédemment la notion de *saut de regard* pour signifier le passage du *tiers observateur* du récit premier à l'un des sous-récits. Dans le cas de *Huit et Demi*, ce passage est encore plus souligné. Lorsqu'au jardin des Thermes, la donneuse d'eau apparaît à Guido sous les traits de Claudia, la pauvreté du traitement technique[19] signale comme un simple champ-contre-champ (Guido-Claudia) ce qui aurait dû être considéré comme une manifestation de l'imagination du personnage (la musique s'est d'ailleurs tue). Aussi, le *saut de regard* réalisé de toute façon n'est revendiqué qu'après un temps de latence. Dans *Huit et Demi*,

---

l'esprit du personnage et qui est proposé à l'extérieur par la télépathe. Aussi, un rêve (ou un fantasme) accompagné d'un commentaire relève d'un compte-rendu basé sur des souvenirs de rêve (ou de fantasme).

[19]G. Deleuze (1985 : 79) remarque que "**les images-rêve à leur tour semblent bien avoir deux pôles, qu'on peut distinguer d'après leur production technique. L'un procède par des moyens riches et surchargés, fondus, surimpressions, décadrages, mouvements complexes d'appareil, effets spéciaux, manipulations de laboratoire allant jusqu'à l'abstrait, tendant à l'abstraction. L'autre au contraire est très sobre, opérant par franches coupures ou montage-cut, procédant seulement à un perpétuel décrochage qui «fait» rêve, mais entre objets demeurant concrets.**" Cette dernière conception est plus proche de l'écriture fellinienne. De ce fait, plus les moyens sont pauvres, plus le temps de latence qui permet de prendre conscience d'un *saut de regard* du *tiers observateur* est long. En effet, le seul signe permettant de postuler d'une vision mentale est l'arrêt de la musique et de toute ambiance sonore. Cet exemple est très caractéristique dans la mesure où l'on s'aperçoit que la conscience du silence apparaît moins évidente (et donc plus inquiétante) que la conscience du bruit.

l'énonciation seconde, qui apparaît dans l'image mentale enchâssée, est imputable au méga-narrateur implicite, elle mêle dans un même flux des procédés de déictisation et de modalisation, retient le *tiers observateur* aux côtés du narrateur, aux dépens d'une complicité (à long terme) qu'il pourrait établir avec le personnage. Une des qualités principales du *tiers observateur* s'avère être la discrétion, ce qui lui permet de pénétrer dans l'espace privé de la conscience du personnage sans signaler sa présence. Le *tiers observateur* de ce film est toujours virtuellement proche de Guido. Il suffit de considérer le nombre important de gros plans (non seulement dans ce film précis, mais dans l'ensemble de l'œuvre de Fellini) pour penser que, dans un cinéma d'auteur, s'impose un forme originale d'écriture audiovisuelle qui met le *tiers observateur* du côté du méga-narrateur. Ce qui importe alors n'est pas d'expliciter *qui voit*, puisque cela nous est dit dès le départ (ici, Guido, mais ailleurs, Juliette, Casanova, Antonio, Toby voire une projection actorielle de Fellini lui-même, dans *Roma*, *Amarcord* et *Intervista*), mais plutôt d'expliquer de quelle *façon on donne à voir*. De ce point de vue, les images-rêve ou les images-rêverie de *Huit et Demi* ne peuvent être imputables uniquement au personnage. De plus, rien ne signale que la composition des rêves ou des fantasmes de Guido soit vraisemblable ou conforme aux codes traditionnels de la représentation mentale au cinéma. Il ne peut s'agir, en fait, que de la vision particulière d'un cinéaste[20]. En somme, il est

[20]Au cours d'entretiens, Fellini évoque avec précision son enfance à la pension ou encore l'épisode de la Saraghina : *«Tu as regardé la Saraghina, malheureux? Tes yeux*

(La note continue sur la page suivante)

possible de proposer l'approche suivante : les séquences mentales de *Huit et Demi* sont dérobées au personnage par le méga-narrateur et contrarient ainsi toute volonté d'identification au personnage de la part du spectateur. En effet, comment est-il possible d'envier la situation de Guido?[21] En ce sens, le récit de *Huit et Demi* se distribue sur deux axes : le premier concerne la vie extérieure et sociale de Guido (cinéaste incompris, mauvais mari et personnage de fiction au même titre que l'ensemble des figures actorielles), et le second considère sa vie intérieure dont la composition et le contenu tendraient, dit-on, de la vie de Fellini lui-même.

Le *tiers observateur*, instance mobile, agit ainsi dans l'intervalle qui sépare Fellini du personnage. Son déplacement adopte les différentes positions auxquelles aspire le spectateur, à propos desquelles J. P. Esquenazi a pu dire que **"selon le mouvement de la séquence, le spectateur s'ancre dans telle ou telle position. Ainsi le spectateur perspectif ne cesse de se métamorphoser, de passer**

---

deviendront secs! Tu l'as écoutée? Tu lui as parlé? Tu seras sourd! Tu seras muet! A genoux, enfant, à genoux pour toujours! Prie et mendie ton pardon!...» (F. Fellini cité par J. L. de Vilallonga, 1993 : 72). Il n'est pas question de douter de la véracité des propos du cinéaste. L'important, ici, est de noter que ces événements sont issus de son imagination "baroque" (*ibid.* : 70).

[21]Nous pourrions formuler la même remarque pour toutes les figures actorielles de l'œuvre de Fellini. Ainsi Casanova, en tant que mythe, est appelé à provoquer une forme d'identification...qui devient impossible après le traitement que Fellini fait subir à ce personnage.

d'un corps à l'autre, d'un désir à l'autre, d'une pensée à l'autre. " (1994 : 118). Au niveau de notre recherche, il apparaît que le *tiers observateur* est davantage impliqué par la nature du regard porté sur la diégèse que sur le propos originel qui semble agir comme un écran de fumée. A la différence du spectateur perspectif de J. P. Esquenazi, il ne traverse pas les différents corps, sources de regards virtuels, mais se situe à proximité de l'un d'entre eux, préservant ainsi sa mobilité. De ce fait, un spectateur potentiel naît des relations de proximité qu'échangent, par exemple, le *tiers observateur* et le personnage, chaque association développant ainsi des informations au profit de l'instance isolée qui devient alors spectatrice des événements. On peut reconnaître la structure à trois côtés proposée au sujet du souvenir transfiguré de *Juliette des Esprits*. Dans *Huit et Demi*, alors qu'il est pitoyable dans ses relations avec les autres, le personnage se retrouve souvent seul, et s'isole par une intense activité intérieure. C'est dans ces moments de recueillement qu'est représentée une transvisualisaton composée par le méga-narrateur, mais finalement mise au compte du psychisme de Guido. Toutefois, la complexité du récit enchâssé incite le *tiers observateur* à abandonner le personnage et à se retourner vers l'instance organisatrice de l'audiovisualisation du rêve ou du fantasme, à savoir le méga-narrateur. Le relation triadique devient alors /méga-narrateur — *tiers observateur*, personnage/. Le mutisme et l'immobilité de ce dernier rassemblent toutes les qualités du spectateur : il voit, et il se voit comme face à un miroir.

6.2.2 - LE PERSONNAGE, SACRIFIE AU PROFIT DE L'IMAGE MENTALE

Huit et Demi est tout d'abord un film (la manière) sur un non-film (le propos), et ensuite, un triple emboîtement de *je*. En effet, chaque instance semble parler d'elle avant de reconnaître l'existence des autres : je filme (Fellini) / j'erre (Guido) / je regarde (le spectateur). Ce qui aboutit à leur isolement respectif, le *tiers observateur* étant chargé de rétablir une logique de communication. Celle-ci se construit, dans un premier temps, sur la prise de conscience de la présence obligée de l'ensemble des instances observatrices, et dans un second temps, par la volonté de déséquilibre dans les rapports de forces, déséquilibre qui se résume toujours par la confrontation de deux contre un, le *tiers observateur* agissant comme le facteur principal de dérèglement. De ce point de vue, Fellini a réalisé un film sur les difficultés à établir une relation de "sociation caractérisée" (P. Sorlin, 1990 : 216) entre un artiste isolé et le monde environnant.

Nous avons tenté de déterminer le rôle du *tiers observateur*, lorsque la marque du méga-narrateur est manifestement affichée : en tant qu'observateur privilégié, il se situe à proximité des événements et à la lisière de l'énoncé. De ce point de vue, il s'aligne sur les compétences du méga-narrateur, en empruntant son œil virtuel. L'intervention de l'association /méga-narrateur — *tiers observateur*/ vise à fracturer la diégèse par enchâssement de récits seconds, et à complexifier le plan diégétique, dans une grande variété d'angles de prises de vue et d'échelles

de plans proposés par toute séquence mentale. Par exemple, dans la séquence de rêve initial, il semble plus judicieux d'évoquer un récit onirique articulé par le méga-narrateur qu'un songe issu comme tel de la conscience de Guido. Le film débute d'ailleurs par une ouverture au noir à la façon d'un rideau de théâtre. Il s'agit, dans une certaine mesure, d'une invitation faite au spectateur, non pas par le personnage (inconnu à cet instant), mais par l'auteur[22], dont la signature apparaît dès les premiers instants du film. L'image initiale du générique présente des lettrages blancs sur fond noir : *81/2 ideato e diretto da FEDERICO FELLINI*. Cette précision déséquilibre quelque peu le rapport de forces entre l'auteur et le personnage. En somme, l'avertissement tend à placer le *tiers observateur* près du méga-narrateur, et malgré son importance dans le récit, le personnage fait figure de condamné en sursis, et de spectateur de ses propres angoisses. Dans certaines études, il a été noté que Guido ressemble en de nombreux points à Fellini. Il semble davantage que le personnage soit, au sens propre du terme, un projection possible du cinéaste au cœur de la diégèse. Plus précisément, il pourrait s'agir de sa partie visible et publique (statut de cinéaste, vêtements,...). L'echec de Guido n'est pas celui de Fellini. Le cinéaste se sert de Guido comme d'un paravent, et les critiques qui accablent le personnage

---

[22]Cette situation se retrouve pendant le générique de *Fenêtre sur Cour* (A. Hitchcock, 1954): sur une musique d'époque, les rideaux se lèvent lentement et découvrent une cour intérieure vue au travers d'une fenêtre. En incrustration, on peut lire : *Alfred Hitchcock's Rear Window*.

anticipent sur celles qui pourraient être émises à propos du film, *«Tout ce qu'on peut dire contre le film est déjà dans le film.»* (P. Kast cité par A. Virmaux, 1963 : 38).

6.2.3 - LA MATERIALITE DE L'IMAGE - REVE

Une fois projeté, le film devient une perception réelle, organisée en langage cinématographique, et destinée à diverses instances observatrices distinctes. Au contraire, le rêve, comme l'a indiqué P. Sorlin (*ibid.*), ne différencie pas ses observateurs possibles : l'énonciateur est généralement son propre énonciataire[23], et en ce sens, il ne passe pas d'une position à une autre, mais au contraire son immobilité le prépare à recevoir diverses ordonnances.

En reprenant les propos de Metz, on peut admettre que les films de Fellini sont constitués **"d'un signifiant objectivement réel, mais nié par un signifié imaginaire mais psychologiquement réel"** (1977 : 141). Ainsi, le cinéaste offre par délégation (les personnages) une visualisation construite de son for intérieur, tout en maintenant une puissante présence extérieure (le film projeté sur un écran concret). C'est donc cette présence *à distance*, cette sensation de toucher, qui permet au

---

[23]Dans le chapitre deux, nous avons tenté de démontrer que la figure actorielle mentalisée se caractérise par l'absence d'objet à atteindre, sinon elle-même. Cette perspective se retrouve ici, dans le cas du rêveur qui prend conscience de son double statut d'énonciateur - énonciataire.

spectateur de rester vigilant face à une régrédience totale (le pur rêve), et de passer du signifiant réel au signifiant imaginaire. Sans toutefois être exclusivement vulnérable, le spectateur garde, ce que C. Metz appelle, un état de semi-régrédience : rapprochement sans confusion du monde mental et du film, **"rencontre (...) possible autour d'un pseudo-réel (la diégèse) (...) un réel non réel ..."** (*ibid.* : 174).

C. Metz, et d'autres avec lui, distingue directement ces deux notions de texte filmique et de texte onirique en posant le film comme logique et construit, et en mettant en évidence la matérialisation des images et des sons. Effectivement, dans *Huit et Demi*, les séquences mentales apparaissent directement perceptibles, elles s'intègrent naturellement dans la fiction en s'octroyant des places pleinement motivées et s'ouvrent à une expérience collective.

Notre étude s'est efforcée, pour sa part, de poser comme référent, la présence d'un observateur qualifié. Il apparaît donc que la principale distinction entre le rêve et le film réside dans ce qu'il est, ici, possible de qualifier de partage des charges et des responsabilités. En effet, la solitude du rêveur s'oppose à la participation réclamée par une image-rêve dont l'élaboration s'érige en une succession de médiations. Ce dispositif, centré autour d'un personnage principal (possible énonciateur délégué), est soutenu par la compétence du méga-narrateur, qui, selon la situation, projette ou retient le *tiers-observateur*. Il semble, en outre, que l'association du méga-narrateur ou du personnage avec le *tiers*

observateur, fait de l'un ou l'autre, un énonciataire. Ainsi dans les séquences de rêves[24] dont la complexité révèle l'action d'un savoir-faire propre au méga-narrateur, il apparaît que le destinataire des événements psychiques n'est pas uniquement le personnage, mais également l'auteur, qui s'est réservé ces espaces pour engager sa subjectivité avec plus de profondeur : **"Ce qui se passe dans le film m'est arrivé à moi-même, en partie au moins (...) Oui, Guido Anselmi ne fait que vivre ce que j'ai vécu moi-même (...) Il ne faut pas s'acharner à comprendre, mais essayer de sentir, s'abandonner"** (F. Fellini : 1963).

Le terme "abandon" revient régulièrement, il semble prendre le sens, ici, de *se laisser tomber*. Action prémonitoire qui intervient au cours des premières minutes du film : Guido, suspendu dans les airs, est attiré au sol (17) par son double obéissant à un ordre donné par un homme autoritaire. Le point de vue du plan, en hauteur et en plongée totale, maintient le *tiers observateur* au milieu des nuages, voyant s'éloigner Guido. Cet abandon de personnage, déjà évoqué à propos de *Juliette des Esprits*, se reproduit à chaque rêve : au cimetière, Guido est délaissé par ses propres parents, et dans sa chambre, c'est Claudia qui l'expulse du rêve. Il apparaît donc que le personnage est perçu comme une quantité négligeable à l'intérieur des séquences de rêves.

---

[24]*Huit et Demi* en compte trois : le rêve initial, la rencontre de Guido et de ses parents dans un cimetière en ruines, et enfin l'apparition de Claudia dans la chambre d'hôtel.

L'auteur force ainsi les traits de la confusion. Il existe trop peu de marques déictiques d'ouverture et de fermeture pour imputer immédiatement les rêves à Guido. En ce sens, il ressort que le spectateur abandonne également de son côté le personnage. Ce dernier, rapidement isolé, asssiste *de loin* aux récits oniriques enlevés par le couple /méga-narrateur — *tiers observateur/*, chargé d'apporter un *mieux voir* au spectateur. Et le spectateur, mieux placé que le personnage, tend à s'impliquer avec plus de motivation dans la diégèse. Au demeurant, le fait que chez Fellini, le rêve ne se retourne pas forcément sur une origine *à corps identifiable*, tel un personnage, revient à accepter plus aisément la tendance dysnarrative des séquences mentales. Aussi, la signification d'une scène issue illusoirement d'un monde psychique est à construire dans une dimension expressive et discursive.

Une approche inverse imposerait au spectateur de saisir avec insistance une référent de réalité.

6.2.4 - LA PLACE OFFERTE PAR L'IMAGE MENTALE

Pendant la projection, tout spectateur est en quête de la place idéale que lui offre le film. La proposition établie par *Huit et Demi* pourrait être la suivante : il s'agit un film qui porte une réflexion sur son art, et qui montre un cinéaste "au travail".

Comme cela a été signalé en plusieurs endroits de notre étude, c'est à l'auteur que revient la façon dont le film entend être lu. Outre quelques rappels autobiographiques possibles, il semble que le *Otto E Mezzo di*

Federico Fellini soit une fable et la vision poétique d'un trouble momentané[25]. En adhérant à la somme des propositions de l'auteur, le spectateur s'ouvre à au moins deux grandes lectures qui l'emmèneront dans des directions divergentes : la première, et la plus immédiate, insiste, malgré les recommandations de prudence, sur la transcription audiovisuelle de l'état d'esprit dans lequel se trouvait Fellini à l'époque (Guido = Fellini), et la seconde conduit à un mode d'expression personnel et à une marque affichée d'auteur. Nous penchons plus volontiers pour la dernière approche.

Considérons, par exemple, la première vision de Guido. L'apparition furtive de Claudia en donneuse d'eau ne peut être pensée sans l'exposition progressive et blanchie à l'extrême des jardins des Thermes (sur fond wagnérien arrangé par Rota). Cette présentation affiche un style clairement fellinien. En effet, de nombreux plans soutenus par de longs mouvements de travellings et de panoramiques[26] happent des personnages aussi anachroniques que baroques. Ainsi, dans

---

[25]L'auteur fait d'ailleurs dire à Guido : « *Une crise d'inspiration!...Es-tu sûr qu'elle n'est que passagère, bonhomme?...Et si c'était plutôt l'écroulement d'un tricheur qui n'a plus ni aspiration, ni talent.*» Evidemment, la suite de la carrière de Fellini montre que ce trouble n'était que provisoire ou plus probablement simulé.

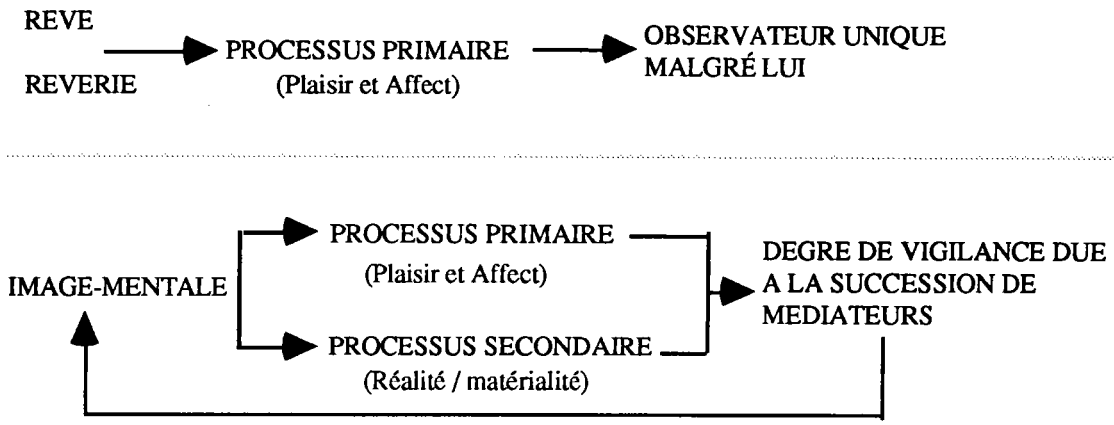
[26]Cette composition de l'espace est typiquement d'inspiration fellinienne. On retrouve cette mise en scène au début de certains de ses films : *Toby Dammit* (aéroport), *Juliette* (maison), *Ginger e Fred* (l'arrivée à la gare est la reprise du premier contact romain du jeune Fellini dans *Roma*,...).

cet espace baigné d'une luminosité éclatante, évoluent des ombres particulières, à la limite de la momification (vieilles personnes encombrées par les ans, religieuses rigoureuses et nonnes rieuses,...)[27]. L'ensemble des choix de mise en scène (scène est à prendre au sens propre puisqu'il s'agit, ici, d'une unité spatio-temporelle) construit un type virtuel de lecture qui engage la figure du *tiers observateur*. L'apparition de Claudia est ainsi *préparée* par la composition figurative de la scène. En somme, plus l'action du *tiers observateur* est impliquée par la diégèse, moins le spectateur est retenu par des préoccupations référentielles. De ce point de vue, il apparaît que le texte filmique, qui est pris en charge par une succession de médiateurs (méga -narrateur, personnage, *tiers observateur* et enfin spectateur), se distingue ainsi du rêve et de la rêverie, imputables à un seul observateur[28], en impliquant la somme des processus primaire et secondaire rappelés par C. Metz (1977 : 150).

---

[27]Voir le script précis du film édité par la revue *L'Avant-Scène*, N°63, octobre 1966.

[28]Au sujet du rêve, ne vaudrait-il pas mieux évoquer la notion de récepteur plutôt que d'observateur. En effet, il semble que l'événement onirique ne se raconte pas au sens où l'instance qui le suscite ne développe aucun force de volonté. Ainsi, l'observateur du rêve l'est malgré lui, contrairement à l'image-mentale de rêve ou de rêverie qui réclame davantage de collaboration et d'assistance. Au début de cette étude, nous avions supposé que le rêve avait tendance à se raconter indépendamment du rêveur.



6:2:5 - LE FANTASME EVENEMENTIEL

Les séquences de fantasmes dominent le récit de *Huit et Demi*. En les isolant, on s'aperçoit que le principe de réalité[29] y intervient plus fortement que dans les séquences de rêve. En effet, elles restent liées à une logique de communication et de désir. En ce sens, elles se présentent comme un événement possible et attrayant. De cette manière, Guido rectifie et arrondit les angles d'un réel qu'il juge insatisfaisant (le réel étant pour lui le film dont il cherche à se débarrasser), et constamment rappelé par les adresses directes du critique-romancier : *«Excusez-moi, mais c'est la preuve pathétique du demi-siècle de retard du cinéma sur les*

---

[29]Nous avons proposé la notion de point d'incandescence stabilisé au niveau des images -rêverie, lorsque vision et environnement sont à *température identique*. Ainsi, dans l'exemple précédent, l'apparition de Claudia n'affecte pas l'espace du jardin des Thermes.

autres arts...», ou encore *«Et vous, vous avez ce que vous méritez. On n'a pas idée de s'embarquer avec tant de légèreté dans une aventure aussi scabreuse...Détruire vaut mieux que créer si ce que l'on crée est inutile...»*. Il faut préciser que ces réflexions, parmi d'autres, déclenchent des fantasmes, respectivement l'apparition de Claudia et la farandole finale. Tous les épisodes de rêverie du film semblent provoqués par une intervention extérieure. En l'occurrence, à la différence des images-rêve, les images-rêverie imputables à Guido tendent à se fondre plus aisément dans la diégèse. Il semble, de plus, qu'aucun signal ne les indique. Sans *gestes d'entrée ou de sortie*, elles s'enchaînent en général, par raccords-cut et s'intègrent, sans heurt, dans le flux fictionnel du film.

Les récits de rêverie insérés dans le récit de *Huit et Demi* s'élaborent pendant une phase d'éveil du personnage (regard vide, immobilisme, contemplation, névrose quelconque)[30]. Ils interviennent comme des événements soudains modifiant momentanément l'évolution de la diégèse.

Ainsi, lors du visionnement des bouts d'essais, l'attitude exagérément diserte du critique semble isoler Guido encore plus intensément. Un plan serré représente le personnage, visiblement irrité par le flot ininterrompu de paroles perçues en off, et d'un geste de la main, il ordonne la pendaison du critique. S'ensuivent trois plans

montrant l'exécution, puis retour sur Guido, en plan serré, souriant et toujours dans la même position . D'une certaine manière, le personnage a souhaité cette situation, et le cinéaste l'a réalisée. Comme le remarque I. Calvino, **"l'intellectuel est toujours pour Fellini un désespéré, qui, dans le meilleur des cas, se pend, comme dans *Huit et Demi*, et quand il ne se domine plus, comme dans *La Dolce Vita*, se tire un coup de revolver après avoir massacré ses enfants (...)"** (1991 : 91). En ce sens, à l'abandon du personnage par le *tiers observateur* qui caractérise les rêves, se produit, ici, un soutien sans concession de l'instance observatrice à Guido. En effet, la rêverie présuppose une origine, depuis laquelle il est possible de se repérer. Ainsii, le point à partir duquel s'organise la représentation de la rêverie semble souvent se maintenir *à distance* des événements (un plan général précédent révèle d'ailleurs la distance réelle qui sépare Guido du critique). Toutefois, le point de vue de la rêverie ne s'apparente pas au point de vue subjectif, même s'ils se rejoignent sur certains aspects. En effet, le personnage déclenche depuis sa position (*geste d'entrée*) un fantasme que modalise le méga-narrateur : les angles de prise de vue et les échelles de plans ne respectent ni l'axialité du regard porté par Guido sur le critique, ni la distance effective. Nous retrouvons, pour ce cas particulier, l'interprétation essentiellement modale que mobilise J. Fontanille (1989 : 127), et dans laquelle disparaît la moindre trace déictique. Malgré tout, même si le fantasme est une transvisualisation de la conscience de Guido, il est rendu perceptible par un acte du méga-narrateur. En outre, l'attitude contemplative du personnage le rapproche

de celle d'un spectateur potentiel. Aussi, l'association /méga-narrateur — *tiers observateur*/, dans son rôle d'assistant et de soutien, module le /vouloir/ du personnage en /pouvoir/. Ce principe se reproduit pour les autres séquences de rêverie : tel est le cas pour ne citer que la plus célèbre, de la réconciliation fantasmée de Luiza (sa femme) et de Carla (sa maîtresse), qui entraîne l'imagination de Guido jusqu'à la constitution d'un harem réunissant *les passantes* de sa vie affective.

Le fantasme part d'un désir pulsionnel puisé dans un élément de réalité : Guido veut la paix, il *désire* alors l'entente entre Luiza et Carla, situation que *peut* représenter le méga-narrateur. Malgré tout, ce dernier brouille les pistes de lecture, d'où une certaine difficulté à distinguer automatiquement les fantasmes du récit premier. Afin d'alimenter une forme d'indiscernabilité, il joue sur leurs similitudes, leur vraisemblance et leur appartenance à l'état de veille. La séquence de pendaison imaginaire du critique ne subit aucun traitement particulier par rapport aux séquences qui l'environnent; par exemple, la structure spatiale (la salle de cinéma) est commune aux deux niveaux de récit. Néanmoins, le degré de vigilance tend à éloigner le film du fantasme purement mental, car l'éventail de l'illusion se réduit sensiblement. A ce sujet, Fellini distille rapidement quelques clés de lecture, dès les premiers instants du film : Guido est un réalisateur qui met en scène son propre être dans un renoncement partiel au réel. **"Certains films de fiction ont plus que «l'air» d'une rêverie, ils dérivent en droite ligne des rêveries de leur auteur (...) : films que l'on dit «autobiographiques», œuvres de cinéastes narcissiques..."** (C. Metz, 1977 : 163). Dans le

cas de *Huit et Demi*, les tenants de la réalité et du monde psychique s'établissent autour de la personnalité d'un seul homme, Fellini (dans lequel est inclus une partie de lui-même, Guido), et à partir duquel les lignes de rêverie prennent l'allure de labyrinthes.

La séquence de rêverie se présente donc, non comme un décrochement net du récit premier, mais comme une manifestation événementielle impliquant un *supplément* de réalité, autant qualitativement que quantitativement. Elle correspond à l'assouvissement d'un souhait du personnage, et dans un même temps, explore le trop plein contenu dans sa conscience.

Aussi, aborder une étude de *Huit et demi* en privilégiant une relation de la fiction à l'effet du réel s'avère rapidement obsolète. Les "accidents" ou les hiatus constitués par les images mentales de fantasmes démultiplient les instances d'observation d'un même événement. Celles-ci se distribuent à l'extérieur du texte (méga-narrateur, spectateur) et à l'intérieur du texte (personnages, *tiers observateur*), et s'organisent dans le fantasme même selon une dynamique d'inclusions réciproques. Il se produit alors un échange entre le couple silencieux énonciateur / énonciataire et l'association narrateur / narrataire, présente à la surface du texte. L'oscillation, puis la confusion des occurrences dépendant de l'énonciation première enchâssante et de l'énonciation seconde enchâssée témoignent de ce que F. Casetti (1990 : 61) appelle "le se faire du film".
Il apparaît donc que, plus que tout autre niveau de conscience mobilisé, le syntagme de rêverie dévoile la présence de l'auteur tout au long de l'axe énonciatif. Le méga-narrateur s'impose alors comme le *premier*

personnage filmique du fantasme, au sens où il interpelle, puis organise la scène par le biais des choix de points de vue qu'il impose au spectateur.

Les séquences de rêverie sont l'être-là, fondu dans la fiction, un autre présent composé de vestiges de réel[31]. Le désir de Guido se passe effectivement dans un presque réel déplacé dans une autre dimension et actualisé par les images-mentales organisées *filmiquement* par le méga-narrateur. De même, la séquence du harem se construit sur un élément du réel, et se développe ainsi dans le même décor du souvenir d'enfance du personnage. Il semble que la répétition d'espace soit à même de déclencher les fantasmes, ce qui signifie, entre autres, qu'une fois la reconnaissance accomplie, l'expressivité domine : ainsi, la ferme d'enfance ou le décor de fusée, qui, à la seconde visite, accueille une série d'apparitions pendant la douloureuse conférence de presse. Il apparaît donc que le fantasme est une image du récit premier appelant un *second* regard, ce dernier étant assumé par le *tiers observateur*. Cette structure rejoint une notion énoncée dans une partie précédente : la transfiguration potentielle des souvenirs. Selon une progression identique, le fantasme est pensé comme une transfiguration du réel, contrairement aux rêves qui

---

[31]Nous avons exprimé dans une première partie l'importance des ruines dans l'œuvre de Fellini. Dans *Huit et Demi*, le décor fraîchement détruit de l'astronef offre un espace idéal pour le développement de la scène finale. De même pour le blockhaus de la Saraghina. Seule, une telle créature mythique pouvait sortir de son ventre traumatisé par la guerre et le temps.

constituent des récits autonomes et déliés de toutes contraintes. Chez Fellini, la séquence de fantasme tient lieu d'affichage, d'expérimentation, et surtout de marque ostensive d'auteur.

Les images-rêverie enchâssées dans la narration de *Huit et Demi* sont donc des images vraies dans leur essence cinématographique, des événements à considérer dans le présent de leur perception et dotés d'un certain pouvoir d'émancipation par rapport à l'ensemble du récit[32]. Ces séquences de rêverie interviennent comme des surprises qui tendent à suspendre le temps du film et à retarder la décision de Guido : elles prennent au fur et à mesure, l'allure d'une diégèse sans en être. Un "accident" est toujours possible, malgré le processus secondaire maintenu grâce à la tradition perceptive du spectateur, qui.lui permet **"aussi bien de reconnaître quelles voies empruntent les images et les sons que d'entrer dans le vif du sujet. "** (F. Casetti, 1990. : 60).

---

[32]A. Virmaux (1963 : 39) rappelle en note que la séquence du harem a été présentée isolément aux "Américains", qui ont acheté le film aussitôt.

6.3 - L'OBSERVATEUR PLURIEL DES IMAGES-MENTALES FELLINIENNES

Après nous être intéressé au glissement de regard qui s'effectue de l'image-rêve à l'image-rêverie dans *Huit et Demi,* nous proposons de considérer en détails le syntagme initial. Une analyse attentive tentera de rendre compte de la présence d'un (ou plusieurs) observateur (s) impliqué (s) spécifiquement par la situation narrative.

6.3.1 - DESCRIPTION

Huit et Demi propose une entrée dans la diégèse très douce et progressive. La première séquence peut être fragmentée en trois parties :

1 - une ouverture au noir découvre un embouteillage silencieux sous un tunnel (ce qui, pour l'Italie, est extrêmement rare). De nombreuses voitures sont bloquées (plan général en légère plongée). L'espace saturé affole un personnage, vu de dos (plan serré) qui balaie en panoramique son environnement direct. Une suite de portraits placides et inquiétants s'installe (on reconnaît S. Milo au plan 6) de plus en plus rapidement; un souffle de vent et une respiration haletante se font entendre. Le personnage (toujours de dos) frappe sourdement sur le pare-brise de sa voiture.

2 - Le souffle du vent continu se fait plus intense, et sa force semble avoir aidé le personnage à s'extraire de sa voiture. Les bras en croix, il

glisse vers la sortie du tunnel (travelling accompagné au plan **8**). Puis, on le retrouve planant dans les airs au milieu des nuages. S'ensuit, une série de plans articulés en fondus-enchaînés (plan moyen de nuages, plan général d'un échaffaudage)[33].

3 - On découvre une plage (plan d'ensemble), sur laquelle apparaît au loin un cavalier, puis par un mouvement panoramique on découvre un homme vêtu de blanc maintenant avec force une corde qui se prolonge vers le hors-champ supérieur (13). Plongée totale sur la plage (plan d'ensemble), le personnage *aérien* est retenu par une corde que dirige son double depuis le sol. Le cavalier ordonne de l'attirer vers le bas (zoom avant rapide, **17**). On assiste alors à la chute vertigineuse du personnage, un long cri d'effroi se fait entendre et se poursuit jusqu'au réveil de Guido (*geste de sortie* du rêve) dans sa chambre de l'hotel des Thermes.

6.3.2 - INTERPRETATION POSSIBLE

Le procédé qui consiste à ouvrir *Huit et Demi* par une séquence onirique place directement le spectateur dans une position

---

[33]L'atmosphère de ce fragment réfère quelque peu à l'ouverture de *Citizen Kane*, plus particulièrement à l'avancée vers le chateau de Kane par le biais d'une série de plans de plus en plus serrés articulés en fondus-enchaînés.

d'indécidabilité. En ce sens, il semble que cette entrée peut être considérée comme une équivalence à un temps de latence consacré à la construction de repères spatio-temporels et à l'évaluation de réalité. Malgré tout, ces repères flottants et fragiles se détruisent dès le réveil de Guido. Cette pratique de construction / déconstruction de repères est adoptée par Fellini. Ainsi, il perturbe sans cesse le degré de vigilance du spectateur.

Cette première séquence a toutes les caractéristiques d'une illusion vraie, aucun fait dominant n'y apparaît comme vraisemblable voire probable. Le spectateur peut adhérer au fantastique de ce passage sans toutefois y trouver une place légitime : à quel type d'énonciataire ce récit onirique est-il destiné? Le spectateur peut penser que *Huit et Demi* se classe dans un genre proche du fantastique - poétique. D'autre part, il apparaît que la situation initiale peut constituer un véritable court métrage, une sorte de pré-film condensé qui déploie, tout au long du récit, certains de ses éléments importants comme par exemple, la vision rapide de l'échaffaudage noyé dans les nuages que l'on retrouve en plusieurs endroits (visite du décor, conférence de presse, destruction du même décor, et scène finale), ou encore la présence de Carla dans une voiture[34]. En effet, il semble que la séquence de rêve revendique une

---

[34]En poussant l'idée encore plus loin, il est possible d'affirmer que la plage du début de *Huit et Demi*, est celle où sont abandonnés les personnages de la fin de la *Dolce Vita*, ou encore celle où souffre le Zampano de *La Strada*, tout à coup conscient du malheur qu'il a causé.

unité de récit autonome avec un début et une fin, c'est-à-dire, une chute syntaxique du récit, mais aussi physique et mentale du personnage.

Le premier fragment de la séquence est composé par de larges mouvements panoramiqués de la caméra. Les deux plans d'exposition en légère plongée figurent une volonté de mainmise d'une instance omnisciente sur l'espace considéré. De plus, le panoramique traduit, en premier lieu, le peu de mobilité du *tiers observateur*[35] qui se situe aux côtés du personnage, et en second lieu, d'un souci constant de proposer un *mieux voir* au spectateur. Ainsi, au plan 3, le *tiers observateur* est passager à l'arrière de la voiture, et se trouve limité dans ses déplacements par l'espace exigu. Il accompagne, tout d'abord, le mouvement latéral de la tête de Guido (3a), puis s'en libère en poursuivant le mouvement que le personnage est contraint d'interrompre (3b). Aussi ce procédé de modalisation qui procure un *mieux voir* par rapport au *voir* du personnage révèle la présence manifeste d'un actant plus qualifié. Il s'agit, semble-t-il, du méga-narrateur, ce dernier entraînant dans un même temps le *tiers observateur* dont la fonction principale est d'écouter et de voir, puis de recueillir des informations au profit du spectateur. Cette approche particulière apporte les prémisses de l'abandon annoncé du personnage. Dès les plans suivants, le *tiers*

---

[35]Il se rapproche ici des traces de l'énonciateur selon F. Casetti, c'est-à-dire, de **"quelqu'un qui donne des nouvelles, qui lance un regard, ou qui raconte une histoire"** (1990. : 57).

observateur se situe à l'extérieur de la voiture, anticipant sur une prochaine fuite de Guido. Le fait que l'on se situe dans un rêve, procure à ce changement de position, un sentiment de fluidité[36] qui s'oppose aux sauts de regards constatés lorsqu'à partir du récit premier, il s'agit d'atteindre un sous-récit[37].

Au cours du second fragment, la fuite du personnage est consommée. Le *tiers observateur* l'accompagne (très léger travelling glissé au plan 9). La succession de fondus-enchaînés (10-11-12), clairement imputable au méga-narrateur, tend à désolidariser progressivement le point de vue du personnage du point de vue du *tiers observateur*. Ce dernier, se rangeant du côté du méga-narrateur, impose un rythme, et se met encore davantage *à distance* du personnage. La composition riche et intense des images mentales conjugue, une fois de plus, le "se faire" et "se donner" du film (F. Casetti, *ibid.*).

---

[36]Selon les directives de Fellini reportées sur le script : **"Les yeux de Guido (...) se sont arrêtés sur l'étroite fente entre la vitre et l'encadrement de la portière, avec une fixité d'halluciné. Et comme si l'essence même de l'homme s'était concentrée dans ce regard tourné vers la liberté, voilà que tout le corps de Guido s'évapore par cette mince fente."** (voir *L'Avant-Scène*, N°63, octobre 1966).

[37]Voir l'analyse du syntagme de souvenir de *Juliette des Esprits*, p.372.

Aussi le troisième fragment débute par un plan d'ensemble dans lequel est perçu au loin un cavalier. Une voix-off proche intervient : *«Nous le tenons, mon cher maître, nous le tenons!...»*. Il se produit un contre-point entre le point de vue et le point d'écoute. En effet, le volume de la voix, qui trahit une proximité évidente, apparaît en décalage avec le point de vue lointain en plan d'ensemble. En outre, la difficulté à identifier l'origine de la voix incite à la penser comme juxta-diégétique, elle semble, en effet, extérieure à l'espace diégétique (aucun ancrage n'est visualisé).

Pour cette séquence, l'ensemble de ces hypothèses confirme le déséquilibre des forces du savoir. D'une part, se situe le binôme /méga-narrateur — *tiers observateur*/, qui affiche les traces visibles d'une dimension subjective (mouvements da caméra tels que les panoramiques commentés ci-dessus, choix du type de montage et de l'illustration sonore). D'autre part, il y a le personnage isolé, qui est soumis aux directives du binôme. Cela se concrétise par le dernier plan (17), lorsque le personnage est lancé dans la chute.

Il s'agit, après tout, d'une séquence de rêve, dont la structure et le contenu incitent à un certain relâchement momentané par rapport au principe de réalité. Le spectateur, peu certain d'être considéré comme le principal destinataire (peut-être, est-ce trop tôt dans le temps du film), ne peut y développer qu'une contemplation. Dans le même esprit, la bande-son intervient de façon déterminante en s'octroyant un rôle important et une épaisseur sémantique : elle contribue à renforcer l'effet de

régrédience par un silence (présence-absence de son) et un souffle de vent (facteur d'étrangeté incontournable de l'image-mentale dans l'œuvre de Fellini).

Les différents points de vue et d'écoute permettent à Fellini de construire des systèmes spatio-temporels à partir d'une origine. Dans *Huit et Demi*, cette origine est double : elle est d'une part, ancrée en Guido présent tout au long du film, et d'autre part, motivée par un énonciataire impliqué que l'on a nommé jusqu'ici le *tiers observateur*. Du point de vue de l'énonciation, le méga-narrateur se présente à la fois comme celui qui "fait être l'image" (énonciateur premier) et celui qui "fait faire être l'image" (énonciataire) (F. Casetti, *ibid.* : 44) : il voit et montre en harmonie le hors-texte et le texte par le biais d'indices (énonciation énoncée) qui accusent la présence de la caméra (travail dans l'espace qui tend à éloigner les limites du cadre).

La compétence de l'observateur (voir, savoir, croire) est sollicitée par le fait de ranger ces indices dans le processus primaire ou le processus secondaire - ou les deux -. Il semble que les paramètres de la théorie de la perception prennent des valeurs différentes selon le rôle des processus cités à un moment donné : le voir (vidéo), l'entendre (audio), le penser (cogito), le croire (credo) et l'être (ego) mêlent leurs réseaux de significations.

L'image mentale ne cesse d'apporter sa contribution à la complexité multidimensionnelle du film.

CONCLUSION

Au cours de cette étude, nous avons pu émettre l'hypothèse que l'image mentale au cinéma se construit autour de deux grands régimes. Le premier est de nature objective et ouvre sur le spectacle d'un monde-objet; il relève de la dimension désignative ou représentative de la référenciation. Le second est de nature subjective et propose la vision d'un sujet-percevant; il concerne la dimension réflexive de l'énonciation. cette dernière s'appliquant à mettre entre parenthèses le monde réel et présent.

La représentation de mondes s'élabore autour d'événements (spectaculaires) pris dans des espaces-temps (différenciés) et engageant des actants (singuliers). L'organisation des différentes composantes figuratives est imputable in fine à l'auteur, instance organisatrice, qui, d'une part, semble se situer entre le monde réel et le film, et d'autre part, gère les connexions entre les images elles-mêmes. Cette perspective nous a aidé à proposer trois niveaux de signification de la représentation mentale cinématographique.

Dans un premier temps, l'illusion de réalité passe par le degré de conformité entre le monde réel de référence et le monde mental représenté (référenciation), et par la faculté d'affecter des propriétés spécifiques issues de chaque monde.

Dans un second temps, les correspondances internes d'image mentale à image mentale (référentialisation) soulignent les liens de parenté existant entre les différents types d'images réunies dans un film.

Elles expriment également chez certains réalisateurs la difficulté à établir une différenciation entre les images cinématographiques.

Dans un troisième temps, on débouche sur l'appréhension d'un foyer psychique qui se constitue en source de l'ensemble mental montré. Ainsi, le monde mental concrétisé sur l'écran relève d'un pôle d'intériorité (ou conscience). Ce dernier peut être pensé comme le potentiel de virtualité contenu dans toute image cinématographique appelée qu'elle est à exhumer sa part de mentalité. A ce titre, nous avons avancé l'idée que l'image puissamment mentalisable (euphémisation du foyer) ou totalement mentale (exhibition du foyer) maintient son énergie à l'intérieur de son cadre. Elle puise *en son fond*, l'/ailleurs/ qu'elle attire à la surface, et cet /ailleurs/, tout à coup actualisé, ne lance pas l'image mentale dans la conversion d'un espace pour un autre espace, mais l'inscrit plutôt sur un vecteur temporel.

La matérialisation cinématographique d'un univers psychique, composition organisée de configurations transformables dans la durée, met forcément les images en relation avec un double foyer, un corps et un esprit, avec lesquels les images mentales entretiennent deux types de liens.

Les premiers sont de nature *effective*. Ils informent sur l'identité, la position et l'attitude de l'origine. Il se produit dès lors une forme de réciprocité entre l'espace (informant) et l'ancrage subjectif (informé). Le traitement cinématographique de l'espace traverse alors le regard compétent du méga-narrateur, apte à enrichir l'espace par l'intervention d'un événement psychique (marques de modalisation), et dissémine les traces manifestes du regard qu'en donne le personnage. Les liens effectifs

précisent le *voir* du personnage sur un espace contigu. On aura reconnu le point de vue subjectif.

Les liens *symboliques* se règlent par convention et modalisation. Ils prônent l'existence possible et surtout diffuse d'une instance observatrice, sans en garantir la présence. Par ailleurs, ce type de liens signale l'inutile importance donnée à la localisation de l'observateur lorsqu'il s'agit de déterminer du degré de vision de l'espace. L'observateur utilise les qualités extrêmement labiles des mondes représentés, toujours susceptibles de s'ouvrir à de nouveaux espaces de représentation. Ces derniers invitent à instaurer un rapport d'altérité avec le monde de référence, rapport qui se concrétise sous la forme d'univers mentaux (souvenir, rêve, rêverie). De plus, les liens symboliques se réalisent par la translation spatio-temporelle d'un /ici, maintenant/ (monde premier) vers l'/ailleurs-avant/ (monde second). L'observateur des mondes seconds peut être diégétiquement visualisé dans une projection de sa conscience. Ainsi, les univers mentaux favorisent l'introduction du *se voir* de l'observateur dans le *voir* du méga-narrateur.

Les deux grands types de liens différents révèlent en fait le double mouvement d'expansion-contraction qui peut surgir en certains points de la narration cinématographique. Ainsi, en considérant les mouvements de caméra, principaux facteurs de structuration de l'espace, on s'aperçoit que la façon de les réaliser inscrit un type précis de subjectivité. Un travelling cahotique trahit, par des traces manifestes et une pesanteur du mouvement, le corps de l'observateur-personnage, alors qu'un travelling glissé est davantage imputable au méga-narrateur, instaurant ainsi une

dimension spirituelle dans l'espace considéré tout en soulignant sa souveraineté sur les choses représentées. Le premier semble être de l'ordre du *voir*, alors que le second installe un *se voir*.

Dans le même ordre d'idées, le cinéma du mental ne cesse d'être porté par une double perspective continue d'apparitions / disparitions. Chez Fellini surtout, la plupart des images semble ménager une plage libre (procédé d'imbordement) où s'installe un germe susceptible de développer une apparition. Pour en parler, nous avons mobilisé, en référence directe à A. S. Labarthe, la métaphore de la catastrophe naturelle qui nourrit le thème de l'image fissurée. En effet, toute image porte, en ses couches inférieures, des plages accidentées et actives disposées à ébrêcher la couche de surface et à l'enrichir, pour un instant, d'un complément de visibilité. L'éphémère action de l'apparition (multiplication des formes visuelles et sonores) installe une nouvelle configuration perceptive, cette fois-ci plus *épaisse* et rendant compte de la concomitance des différentes couches que compte l'image : le passé (la mémoire) se réalise au présent et l'imaginaire se réfugie dans le réel.

Sans qu'il soit permis de présenter l'image mentale cinématographique comme une structure transparente ou *écorchée*, où les différentes couches superposées seraient visibles, il semble plus opportun de postuler une hiérachisation momentanée de ces mêmes couches. Selon le contexte narratif, l'une (apparition) se substitue à l'autre (disparition) de façon chronique jusqu'à l'instauration d'un équilibre jouant sur la dualité absence / présence. Ainsi provisoire, l'image mentale tourne sur elle-même à l'exemple du monde (fellinien), exposant à la lumière

(éblouissement) une partie en mouvement, puis l'entraînant vers la fraîcheur de l'ombre (opacité).

A notre sens, l'idée de continuité du temps qui passe est un des principes fondamentaux de l'image mentale chez Fellini. La temporalité cinématographique met en transparence deux temps, réel et virtuel qu'il est possible de rapprocher respectivement de celui de la projection (écranique) et de celui de l'histoire (diégétique). La collusion de ces deux dimensions temporelles insiste sur l'aspect condensatoire du plan cinématographique, qui permet, surtout lorsqu'il est de nature mentale, de faire se rencontrer passé et présent, et donc par extension, réel et imaginaire. Un nouveau bloc figuratif se crée autour de *sous-espaces* et de *temporalités parallèles*, ces dernières étant stimulées par des notions d'ordre, de durée et de fréquence. L'image mentale, structure multi-strate, supporte ainsi le développement simultané de plusieurs événements assumés par une instance narratrice complexe, maître de l'aspectualisation. En outre, certains événements accueillent un *voir*, alors que d'autres favorisent un *se voir*. Les premiers sont issus de la couche de surface que nous avons proposé de nommer la *couche identificatoire fixe*, et les seconds sont de l'ordre de la *sous-strate*. C'est au niveau de cette dernière que se développent les discours mentaux. La hiérarchie imposée par le récit peut cependant être contrariée par la lecture attentive du spectateur. Par ailleurs, le *voir* procure aux choses une apparente stabilité et ne réclame qu'un constat, alors que le *se voir* encourage leurs mouvements sous-jacents et appelle une collaboration.

La figure actorielle mentalisée se présente comme un réseau complexe, et se situe généralement sur les contours ou au cœur des événements psychiques. Elle se constitue à la fois en *point-corps*, à partir duquel se développent les épisodes mentaux, et en *figure abstraite* disposée à voyager au rythme des événements. Le premier se caractérise par une immobilité motrice et un isolement, qualités proches de celles constatées chez le spectateur contemplatif, qui lui-même se scinde en deux regards, respectivement lointain et projeté. La seconde se singularise par une souplesse qui lui permet d'intégrer la place préparée par l'image mentale. Nous avons proposé de qualifier cette instance abstraite et intermédiaire de *conscience projetée*, laquelle mêle déictisation et modalisation.

Il semble qu'au cinéma, toute situation mentale ouverte par l'action d'un personnage énonciateur se concrétise par les choix défendus par le méga-narrateur. L'un et l'autre sont finalement indissociables, et parfois inversent leurs rôles respectifs. Et, lorsque le spectateur projette une partie de lui-même, il devient acteur des événements, pallie l'insuffisance motrice du personnage devenu observateur premier de ses propres errances.

Poser les jalons d'une théorie de l'image mentale au cinéma nous a permis de construire ce qu'il est permis de nommer une instance observatrice plurielle, qui exprime l'idée d'une subjectivité en même temps qu'elle s'auto-désigne. Mais les conditions de perception et d'entrée du spectateur dans la conscience du personnage restent à préciser. C'est

pourquoi l'espace de cette conclusion est pour nous l'occasion de reconsidérer la figure du spectateur de l'image mentale, véritable destinataire de la réception.

Nous rejoignons F. Casetti, lorqu'il écrit que chaque chercheur privilégie un spectateur spécifique (1990 : 19) Précisons que la nature de celui qui nous préoccupe à l'instant n'a pas l'ambition de s'écarter du spectateur universel. Il semble cependant qu'il fasse preuve d'une pratique certaine et intense du cinéma, donc qu'il s'affirme par une compétence singulière. Il n'est ainsi pas en *terra incognita*. L'éveil de la conscience lui permet de pratiquer des choix qui se réalisent à partir des coordonnées que l'image mentale lui propose. Comme il en a été question au cours du chapitre deux, les composantes figuratives (spatialité, temporalité et actorialité) s'accordent à lui préparer une place vers laquelle il est libre de se diriger. Figure complexe, le spectateur d'images mentales peut être pensé, à l'instar d'autres spectateurs, comme un sujet divisible, démultiplié[1]. Son comportement intervient donc à plusieurs niveaux qui vont de la construction du sens à l'intervention directe. En d'autres termes, il s'efforce de porter, à la fois, un regard externe et un regard interne.

---

[1]F. Casetti (id. : 19) parle du spectateur en tant que figure plurielle. Il ajoute que le point de vue agit par une utilisation variée des moyens mêmes du cinéma (cadrages, angles de prises de vue, mouvements réels et virtuels,...). C. Metz parle de "lectures plurielles" privilégiant les choix et orientations personnelles du spectateur (1971).

Le premier s'engage dans une dimension désignative. Fixé, immobilisé à une place, il maintiendrait une certaine distance, celle qui fige une fois pour toutes le réseaux de significations dont les deux pôles sont d'une part une origine précise, et d'autre part un contenu écranique. Ce regard lointain organise de façon intelligible les combinaisons audiovisuelles. Il observe l'écran dans son ensemble, en quête d'une cohérence globale et de vérification satisfaisante de sa propre expérience, il aspire à une certaine qualité visuelle et convoque des normes techniques.

Le second, sorte de regard flottant, pratique d'incessantes oscillations de son origine à l'écran. Interprétant plus qu'identificateur, il mobilise les dimensions affectives et cognitives. Regard pluriel parce que fragmentaire, il agit sur la diégèse en modulant les contrastes trops forts et en tentant de les faire co-exister. Sa nature en fait un regard dérobé et réflexif de par sa fonction spéculaire.

Nous dirions que le premier regard, porté par une connaissance certaine des choses du monde, supporte les mouvements affectifs du second.

Chercher comment le film construit son spectateur (Casetti, id. : 30) consolide notre souci de ne pas nous éloigner de l'image mentale en tant que texte et que savoir partagé. L'image mentale préexiste au spectateur. C'est donc à ce dernier de s'intégrer à elle, en cherchant les ouvertures et les trajectoires. Il en est lui-même une marque fondamentale en tant que corps imaginaire. En somme, l'image mentale s'offre au spectateur, se fait travailler par son regard, se figure dans son

esprit. Pour avancer dans notre projet, il faudrait alors déterminer un lien de concordance - ou de synchronicité - qui transforme, pour un instant, les deux espaces - diégétique et de réception - en un espace spectatoriel.

Le spectateur de l'image mentale se trouve effectivement entouré d'un monde. J. Collet (1990 : 20) rappelait à ce sujet le mot de J. Cocteau qui préférait le mot "invasion" plutôt qu'évasion pour exprimer l'effet produit par un film.

Désigner une subjectivité, c'est faire état des différents médiateurs qui la prennent en charge. S'il faut relever l'importance du spectateur, il nous faut surtout revenir sur l'instance observatrice qui s'associe à l'image mentale (le voir du personnage) et sur celle qui la produit (le voir sur le personnage).

Dans l'image mentale, le méga-narrateur marque sa présence *en creux* par le biais d'indices de modalisation. Construisant le regard de la caméra (paradigme énonciatif), il dissémine des indices de sentimentalité dans les situations narratives. Ainsi, le montage, les choix d'angles de prises de vue, d'échelles de plan,...apparaissent comme autant de procédés choisis par le méga-narrateur pour *se raconter*. Il nous est apparu que cette instance organisatrice se situe à la fois au-dessus du récit (effacement métaphorique) et au cœur du récit (marques ostensibles de l'auteur). Il semble donc que, plus qu'un auteur qui assume la complexité du lacis audiovisuel, le méga-narrateur se signale par un regard insolite sur

l'image mentale. Evidemment, il n'apparaît jamais physiquement, il rend sa présence perceptible par le biais d'une instance intermédiaire qui dissémine des indices d'énonciation. Le terme de *tiers observateur* souligne fortement la trace visible d'une dimension subjective dans une représentation mentale. Par ailleurs, le *tiers observateur* acquiert une souplesse de comportement qui lui permet d'évoluer sans encombre dans l'ensemble des niveaux de récit. Par son implication énonciative et diégétique, il régit la façon dont le film entend être lu. Soumis aux règles que lui fixe le méga-narrateur, le *tiers observateur* concrétise l'activité psychique sous une dimension visuelle et cognitive.

La figure du *tiers observateur* de l'image mentale impose certains axes de réflexion :

- cette instance donne à voir la vision dans laquelle est inclus le personnage, elle commande, soit un *abandon de personnage* (situation de rêve), soit un *soutien de personnage* (situation de souvenir et de rêverie).

- avec l'aide du méga-narrateur, responsable des actes cognitifs et esthétiques, elle guide le personnage dans sa façon de voir (dimension perceptive et pragmatique).

- elle propose un regard en mouvement et en *rupture de corps*, plus compétent que celui du spectateur ou du personnage.

- elle adopte les différentes positions que le spectateur peut occuper dans la diégèse.

Enfin, il subsiste une question sur laquelle il n'est pas aisé de se prononcer catégoriquement : peut-on ne parler que d'énonciation impersonnelle? Il s'agit d'une interrogation à laquelle C. Metz a consacré une étude entière (1991)[2]. Toutefois, il nous semble que la figure du *tiers observateur* pourrait exprimer la présence de l'auteur, et qu'il existerait des "images subjectives d'auteur". En nous appuyant sur la création fellinienne, nous espérons avoir contribué à mettre en évidence la confusion qui règne, par instant, entre le régime narratif externe imputable à un foyer, et le régime narratif interne imputable à un actant de la diégèse.

Aussi, qu'il soit permis d'avancer, dès à présent, l'idée d'énonciation personnelle, opération prompte à recevoir cet observateur pluriel qui, selon les situations narratives, adopte l'attitude du personnage et/ou du méga-narrateur, et qui, sous les pressions du *tiers observateur*, trouve son point de rencontre dans le corps de l'auteur. Fellini nous autorise à penser en ce sens.

La question de l'image mentale au cinéma conduit ainsi la théorie du film à investir l'espace restreint et la frontière qui séparent l'énonciation impersonnelle des marques personnelles d'auteur. Elle nous dit que le temps est peut-être venu d'avancer en ce sens!

---

[2]Nous saisissons l'occasion d'exprimer la dette que la thèse a envers l'œuvre de C. Metz. Qu'il nous soit permis ici de lui rendre hommage.

INDEX DES FILMS CITÉS

A Bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1959), 87.

Age d'Or (l') (Luis Buñuel, 1930), 260.

Ailes du Désir (les) (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987), 225.

Alexandrie encore et toujours (*Iskindiriah kaman oue kaman*, Youssef Chahine, 1990), 148.

Allemagne Année Zéro (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948), 58.

Amadeus (Milos Forman, 1984), 132-133.

Amarcord (*Amarcord*, Federico Fellini, 1973), 39, 92, 297, 311, 379, 395.

Anemic Cinema (Marcel Duchamp, 1925), 114.

Annie Hall (Woody Allen, 1977), 87.

Arizona Dreams (Emir Kusturica, 1992), 215, 328.

Arrivée du Train en Gare de La Ciotat (l') (Louis Lumière, 1895), 288.

Arroseur arrosé (l') (Louis Lumière, 1895), 100,182.

Atalante (l') (Jean Vigo, 1934), 34.

Atlantide (l') (*Die Herrin von Atlantis*, G. W. Pabst, 1932), 211.

Autre Femme (une) (*Another Woman*, Woody Allen, 1988), 360.

Aventure de Mme Muir (*The Ghost and Mrs Muir*, Joseph Leo Mankiewicz, 1947), 179.

Ballet mécanique (Fernand Leger), 114.

Belle Captive (la) (Alain Robbe-Grillet, 1983), 93, 187, 243, 266.

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), 159.

Block -Note di un Regista (Federico Fellini, 1969), 88, 270.

Body Double (Brian DePalma, 1984), 229.

Boulevard du Crépuscule (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1951), 60, 283.

Brazil (Terry Gilliam, 1985), 215.

Captive aux Yeux clairs (la) (*The big Sky*, Howard Hawks, 1953), 160.

Casablanca (Michaël Curtiz, 1943), 308-309.

Casanova di Fellini (il) (Federico Fellini, 1976), 92, 134, 144-145, 270, 289, 329, 336, 341-342, 349, 350, 356, 357, 379, 382.

Chaînes Conjugales (*A Letter to three Wives,* Joseph L. Mankiewicz, 1949), 267.

Chantons sous la Pluie (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952), 87.

Charme discret de la Bourgeoisie (le) (Luis Buñuel, 1972), 290.

Chers Amis (mes) (*Amici miei*, Mario Monicelli, 1976), 106.

Chien Andalou (le) (Luis Buñuel, 1928), 34, 60, 360.

Chute de la Maison Usher (la) (Jean Epstein, 1928), 160.

Cité des Femmes(la) (*La Città delle Donne*, Federico Fellini, 1980), 40, 53, 57-58, 126, 141, 156, 162, 232, 253, 265, 279, 280, 284, 293, 298, 30-302, 329, 265.

Citizen Kane (Orson Welles, 1941), 60, 203, 271, 295, 414.

Clowns (les) (*I Clowns*, Federico Fellini, 1970), 92, 278.

Cœur Fidèle (Jean Epstein, 1923), 51.

Comtesse aux Pieds nus(la)(*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), 60, 100-102, 106, 148, 149, 267, 294, 295.

Corde (la) (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), 213.

Coup de Torchon (Bertrand Tavernier, 1981), 98.

Courrier du Cœur (*Lo Sceicco bianco*, Federico Fellini, 1952), 214, 388.

Crimes et Délits (*Crimes and Misdemeanors*, Woody Allen, 1990), 148.

Dame de Shangai (la) (*The Lady of Shanghai*, Orson Welles, 1948), 129, 179, 181.

Dame du Lac (la) (*The Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946), 56, 229.

Danse avec les Loups (*Dances with Wolves*, Kevin Cosnter, 1990), 46-48.

De Bruit et de Fureur (Jean-Claude Brisseau, 1988), 303.

Démon des Femmes (le) (*The Legend of Lylah Clare*, Robert Aldrich, 1968), 291.

Dernier des Hommes (le) (*Der letzte Mann*, Friedrich Wilhem Murnau, 1924), 58.

Dernier Empereur (le) (*The Last Emperor*, Bernardo Bertolucci, 1987), 49.

2001 : l'Odyssée de l'Espace (*A space Odissey*, Stanley Kubrik, 1968), 225.

Docteur Jekyll et M Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941), 155.

Dolce Vita (la) (Federico Fellini, 1960), 103, 134, 199, 273, 389, 408, 415.

Dossier 51 (Michel Deville, 1978), 218, 229.

Down by Law (Jim Jarmush, 1986), 199.

Dracula (Francis Ford Coppola, 1994), 109.

E la Nave va (*Et vogue le Navire*, Federico Fellini, 1983), 20, 33, 39, 41, 42, 77, 88-89, 103, 125, 126, 128, 149, 152, 162, 174, 218, 357.

Echelle de Jacob (l') (*Jacob's Ladder*, Adrian Lyne, 1991), 285.

Elephant Man (David Lynch, 1980), 262-263.

Enchaînés (les) (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), 52, 215.

Etat des Choses (l') (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982), 42, 199.

Eve (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), 60, 169, 170-173, 207-210, 230, 231, 267, 294, 321.

Faces (John Cassavetes, 1968), 199.

Fantôme de la Liberté (le) (Luis Buñuel, 1974), 294.

Féline(la) (*Cat People*, Paul Schrader, 1982), 96.

Femme au Portrait (la) (*The Woman in the Window* , Fritz Lang, 1946), 82-83, 156, 292.

Fenêtre sur Cour (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), 56, 225, 229, 399.

Fraises Sauvages (les) (*Smultronstållet*, Ingmar Bergman, 1957), 148, 250.

Full metal Jacket (Stanley Kubrik, 1987), 271.

Ginger et Fred (*Ginger e Fred*, Federico Fellini, 1985), 174, 225, 256, 288, 311, 404.

Grand Bleu (le) (Luc Besson, 1987), 39,194.

Guerre des Etoiles (la) (*Star War*, George Lucas, 1977), 71.

Highlander (Russel Mulcahy, 1986), 109.

Homme qui aimait les Femmes (l') (François Truffaut, 1977), 332.

Homme qui ment (l') (Alain Robbe-Grillet, 1968), 309.

Homme-Orchestre (l') (Georges Méliès, 1900), 30.

Homme qui tua Liberty Valance (l') (*The Man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1961), 59.

Huit et demi (*Otto e mezzo*, Federico. Fellini, 1963), 25, 40, 41, 65, 66, 70, 79, 84, 87, 90, 92, 103, 105, 107, 108, 123, 124, 144, 145-146, 148-153, 157-158, 162, 164, 172, 174, 175, 178, 211-212, 214, 216, 222, 225, 227, 233, 242, 253, 257, 265, 270, 272, 274, 277, 280, 301-302, 310, 311, 316, 329, 340, 352, 360, 365, 370, 381-384, 388.

Illusions fantasmagoriques (Georges Méliès, 1898), 30.

Intervista (Federico Fellini, 1986), 29, 87, 88, 92, 134-135, 149, 174, 199, 215, 225, 265, 270, 278, 311, 395.

Jour se lève (le) (Marcel Carné, 1938), 59.

Journal intime (*Caro Diario*, Nani Moretti, 1994), 219.

Journée particulière (une) (*Una Giornata Particolare*, Ettore Scola, 1977), 225.

Juliette des Esprits (*Giulietta degli Spiriti*, Federico Fellini, 1965), 25, 38, 41, 79, 84, 102-103, 110, 124, 131, 140, 143, 144, 147, 151-153, 157-158, 160, 161, 219, 222-225, 232, 239, 241, 242, 244, 259, 274, 275, 279, 280, 286, 295, 304, 314, 316, 326, 329, 340-345, 360-387, 390, 393, 397, 402, 404.

Kaos (Paolo et Vittorio Taviani, 1984), 331, 332.

Laura (Otto Preminger, 1946), 253, 297.

Little big Man (Arthur Penn, 1971), 133.

Locataire (le) (Roman Polanski, 1976), 292.

M Le maudit (*M der Mürder*, Fritz Lang, 1932), 155.

Magicien d'Oz (le) (*The Wzard of Oz*, V. Fleming, 1939), 155.

Maison du Docteur Edwards (la) (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), 62, 154, 291, 360.

Manhattan (Woody Allen, 1979), 199.

Maris et Femmes (*Wives and Husbands*, Woody Allen, 1993), 218.

Mauvais Sang (Léos Carax, 1986), 263.

Mépris (le) (Jean-Luc Godard, 1963), 116, 267, 332.

Merci la Vie (Bertrand Blier, 1992), 93.

Meurtre mystérieux à Manhattan (Woody Allen, 1994), 98.

Mort à Venise (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971), 295.

Mort aux Trousses (la) (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), 154, 22, 239.

Mort d'Empédocle (la) (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1987), 223.

Muriel (Alain Resnais, 1963), 113, 114, 127-129.

Mystère Von Bulow (le) (Barbet Schroeder, 1990), 60.

Napoleon (Abel Gance, 1927), 325.

Noces rouges (les) (Claude Chabrol, 1973), 218, 232-238.

Nous nous sommes tant aimés (*C'eravamo tanto amati*, Ettore Scola, 1974), 294.

Nuit américaine (la) (François Truffaut, 1973), 87, 186.

Nuit et Brouillard (Alain Resnais, 1956), 220.

Oiseaux (les) (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963), 46-48.

Ombres et Brouillard (*Shadows and Fog*, Woody Allen, 1991), 199.

Opening Night (John Cassavetes, 1978), 142.

Othello (Orson Welles, 1952), 267, 332.

Palombella rossa (Nani Moretti, 1989), 260-262.

Prova d'Orchestra (*Répétition d'Orchestre*, Federico Fellini, 1978), 42, 77, 88-89, 126, 149, 152, 153, 162, 229, 278, 357.

Psychose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1963), 155.

Règle du Jeu (la) (Jean Renoir, 1939), 381.

Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992), 60, 296.

Retour vers le Futur 2 (*Back to the Future 2*, Robert Zemeckis, 1989), 269.

Rêve à la Lune (le) (G. Méliès, 1905), 30.

Rêve d'un Fumeur d'Opium (le) (Georges Méliès, 1908), 30.

Rêve de l'Astronome (le) (G. Méliès, 1896), 30.

Roma (Federico Fellini, 1971), 39, 71, 74-77, 84, 88-89, 92, 104, 105, 125, 126, 128, 142, 143, 149, 159, 175-177, 214, 220, 221, 227, 253, 264-266, 270, 277-278, 288, 311, 315, 331, 337-340, 349, 350, 352-357, 377, 379, 392-395, 404.

Roman d'un Tricheur (le) (Sacha Guitry, 1936), 332.

Rose pourpre du Caire (la) (*Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), 87.

Ruée vers l'Or (la) (*The Gold Rush*, Charlie Chaplin, 1925), 95, 160.

Rusty James (*Rumble Fish*, Francis Ford Coppola, 1984), 199.

Rythmus 21-23-25 (Hans Richter), 114.

Satyricon (Federico Fellini, 1969), 270.

Scarface (Howard Hawks, 1932), 160.

Sept Ans de Réflexion (*The Seven Years Itch*, Billy Wilder, 1955), 83-84.

Shinning (*The Shining*, Stanley Kubrik, 1979), 50-53, 225, 295.

Sirène du Mississipi (la) (François Truffaut, 1969), 164.

Sleep (Andy Warhol, 1964), 65, 98, 163.

Soif du Mal (la) (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), 113-114.

Solaris (Andreï Tarkovsky, 1972), 71.

Soudain l'Eté Dernier (*Suddenly Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), 360.

Splendeur des Amberson (la) (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942), 266.

Stardust Memories (Woody Allen, 1980), 148, 157, 279, 360.

Strada (la) (Federico Fellini, 1954), 103, 280, 381, 415.

Tentation du Docteur Antonio (la) (*Le Tentazioni del Dottore Antonio*, Federico Fellini, 1962), 39, 104, 110, 144, 199, 200, 225, 274, 316, 330, 345, 349, 350, 353, 355-357, 389.

Toby Dammit (*Tre Passi nel Delirio*, Federico Fellini, 1968), 71, 75, 87, 93-95, 104, 131, 214, 219, 225, 242, 243, 274, 275, 363, 404.

Total Recall (Paul Verhoeven, 1990), 95.

Trois Jours du Condor (les) (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), 240.

Tueurs nés (*Natural born Killers*, Oliver Stone, 1994), 39, 360.

Vitteloni (I) (Federico Fellini, 1953), 103, 188.

Voix de la Lune (la) (*La Voce della Luna*, Federico Fellini, 1990), 141, 257, 265, 280, 301, 311, 365, 383.

Yeux de Laura Mars(les)(*The Eyes of Laura Mars*, Irvin Kershner, 1978), 222, 239.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUE

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980 (trad. française R. Dupont-Roc et J. Lallot).

AUGST, Bertrand, «L'Huître-événement : fantasme inconscient et cinéma», *Iris*, n°10, *Christian Metz et la théorie du cinéma*, colloque dirigé par Michel Marie, Paris, Meridiens Klincksiek, 1990, p.251-264.

AUMONT, Jacques, «Le point de vue», *Communications*, n°38, *Enonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983, p.3-29.

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan Université, 1990.

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable, Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan Université, 1992.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1940.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1949.

BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n°8, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Points, Seuil, 1981, p.7-33.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, «La Géante», *Les fleurs du mal*, Le livre de poche, 1970.

BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Editions Albatros, 1975.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1981(réédition).

BENSMAÏA, Robert, «Le retour du rhétorique ou le cinéma comme opérateur», *Hors-Cadre*, 10, 1992.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERGALA, Alain, *Pour une pédagogie de l'audiovisuel*, Paris, Editions de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education permanente, 1975.

BERGSON, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., Quadrige, 1927.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, P.U.F., Quadrige, 1939.

BLOCK de BEHAR, Lisa, «Approches de l'imagination anaphorique au cinéma», *Iris*, n°10, *Christian Metz et la théorie du cinéma*, colloque dirigé par Michel Marie, Paris, Méridiens Klincksieck, avril 1990, p. 235-249.

BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1982.

BONNET, Jean-Claude, «L'état second du cinéma», *Cinématographe*, 34/35, fevrier 1978, p. 8-13.

BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Madison, Université de Wisconsin, 1985.

BRANIGAN, Edward, *Point of view in the cinema - A theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin/New york/Amsterdam, Ed. Mouton, 1984.

BREMOND, Claude, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, n°8, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Points, Seuil, 1981, p.66-82.

BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.

CAMUS, Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1957.

CARCASSONNE, Philippe, «Le rêve de la tour.», *Cinématographe*, 34/35, fevrier 1978.

CASETTI, Francesco, «Le texte du film», in Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, (sous la direction de), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, P.U.L., 1990.

CASETTI, Francesco, «Histoire des théories du cinéma», *Cinémaction*, Corlet, Télérama, Paris, 1991.

CHATEAU, Dominique, «Diégèse et énonciation», *Comunications*, n°38, *Enonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983, p.121-154.

CHATEAU, Dominique, «Texte et discours dans le film», *Revue d'esthétique*, n°4, *Voir, entendre*, Paris, Union générale d'Editions, 1976, p. 121-139.

CHATEAU, Dominique, JOST, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films de Robbe-Grillet*, Paris, Union générale d'Editions, 1979.

CHATEAU, Dominique, *Le cinéma comme langage*, Paris, AISS-IASPA, 1986.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982.

CHION, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1985.

COLLIN, Michel, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie narrative du film*, Paris, Klincksieck, 1985.

<u>*COMMUNICATIONS :*</u>

-*n°11, Le vraisemblable,* 1968.

-*n°23, Cinéma et psychanalyse,* 1975.

-*n°38,,Enonciation et cinéma*, 1983.

-*n°4, Recherches sémiologiques*, 1964.

-*n°8, L'analyse structurale du récit*, 1966.

COURTES, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette Supérieur, 1976.

DAGRADA, Elena, «Subjectivité et caméra subjective», *ACTES SEMIOTIQUES*, mars 1987, p. 24-29.

de MOURGUES, Nicole, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

DECAUX, Emmanuel, «Rêve de mort, mort du rêve», *Cinématographe*, 34/35, fevrier 1978, p.19-22.

DELEUZE, Gilles (en collaboration avec GUATTARI Félix), *Milles Plateaux* , Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1-L'image-Mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2-L'image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, «Sur le régime cristallin», *Hors-Cadre*, 4, 1986.

DELEUZE, Gilles, *L'acte de création*, Conférence à la F.E.M.I.S., 1987.

DELEUZE, Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles (en collaboration avec GUATTARI Félix), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

DEVILLERS, Michel, «Rêves informulés», *Cinématographe*, 34/35, fevrier 1978, p.3-18.

DUCROS, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

DUCROS, Oswald, TODOROV, Tristan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

ECO, Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972.

ECO, Umberto, *Le signe*,, Paris, Grasset, 1988.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 (réédition).

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

ENGEL, Pascal, *Etats d'esprit. Questions de la philosophie de l'esprit*, Aix-en-Provence, Editions Alinea, 1992.

ESCARPIT, Robert, *L'Information et la Communication. Théorie Générale*, Paris, Hachette Supérieur, 1991.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Configurations d'espaces-temps dans le film*, thèse dirigée par Roger Odin, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1991.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'harmattan, 1994.

FANO, Michel, «le son et le sens», *Cinémas de la modernité, films, théories*, sous la direction de D. Château, A. Gardies, F. Jost, Paris, Klincksieck, 1981, p.105-122.

FAUCONNIER, Gilles, *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

FIESCHI, Jacques, «Mémoire musicale.», *Cinématographe*, 97, fevrier 1984,p.14-18.

FLOCH, Jean-Marie, «Stratégies de communication syncrétique et procédures de syncrétisations», *Actes sémiotiques*, VI, 27, Institut National de la Langue Française, Besançon, septembre 1983, p. 3-8.

FLOCH, Jean-Marie, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

FLOCH, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Ed. Hadès-Benjamins, 1985.

FONTANILLE, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur,* Paris, Hachette Supérieur, 1989.

FRANCASTEL, Pierre, *L'image, la vision et l'imagination.. De la peinture au cinéma*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation* , Paris, Gallimard, 1977 (édition originale, 1901).

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1978 (édition originale, 1909).

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, (édition originale, 1915-1917).

FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Idées/Gallimard, 1977 (réédition de 1925).

GARDIES, André, «L'espace du récit filmique : propositions», *Cinémas de la modernité, films, théories*, sous la direction de D. Château, A. Gardies, F. Jost, Paris, Klincksieck, 1981.

GARDIES André (en collaboration avec BESSALEL Jean), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1992.

GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993a.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, 1993b.

GAUDREAULT, André, «Film, récit, narration : le cinéma des frères Lumière», *Iris*, volume II, n°1, Paris, Editions Analeph, 1984.

GAUDREAULT, André, «Narrator et narrateur», *Iris*, n°7, Paris, 1986.

GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

GAUDREAULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique, Cinéma et récit II*, Paris, Nathan Université, 1990.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1981.

GERSTENKORN, J., «Le spectateur introuvable», *Vertigo*, 10, 1993.

GIDE, André, *Paludes*, Edition de la Pleiade, Paris, Gallimard.

GREIMAS, Algirdas, Julien, *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970.

GREIMAS, Algirdas, Julien, «Les actants, les acteurs et les figures», *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

GREIMAS, Algirdas, Julien, «Sémiotique narrative et textuelle. Entretiens», *Revue Pratiques, 11/12*, 1976.

GREIMAS, Algirdas, Julien, COURTES Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur, 1979 (rééd. des 2 vol. 1993).

GROUPE μ, *La rhétorique générale*, Paris, Points Seuil, 1982.

GROUPE μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

GUATTARI, Felix, «Le divan du pauvre», *Communications* , n° 23, *Enonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1975, p.96-103.

HJELMSLEV, Louis, *Nouveauxessais*, Paris, P.U.F, 1985.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968-1971.

JOST, François, «Narration(s) : en deçà et au-delà», *Communications*, 38, *Enonciation et cinéma*, Paris, Le Seuil, 1983, p.192-212.

JOST, François, «Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation», *Hors Cadre*, n°2, *Cinénarrables*, P. U. Paris III, 1984.

JOST, François, *L'oeil-Caméra. Entre film et roman*, P.U.L., 1987.

JOST, François, «règles du je», in *Iris* n°8, *Cinéma et narration 2*, 1988.

JOST, François, «Apparitions et images mentales dans le cinéma des premiers temps», *Le verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine*, Montpellier, Université Paul Valery, Jeanne-Marie Clerc éd., 1989.

JOST, François, «le spectateur en quête d'auteur», *Degrés, Approches du cinéma (I)*, n°64, 1990.

JUNG C. G., *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

KAFKA, Franz, *L'Amérique (l'oublié)*, La bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, «Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire», *Communications*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil, 1975, p.73-78.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Editions Ramsay, 1985.

LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

LAGNY, Michèle (en collaboration avec ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire et SORLIN, Pierre), «Le récit saisi par le texte», *Hors-Cadre*, 2, 1984.

LECLAIRE, Serge, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1971.

LEON, Pierre, «La lanterne de Stevenson», *Trafic*, 9, Hiver 1994.

LEUTRAT, Jean-Louis, «Sur la terre comme au ciel»,*Iris*, n°10, *Christian Metz et la théorie du cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, colloque dirigé par Michel Marie, Paris, Méridiens Klincksieck, avril 1990, p.199-210.

LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence*, Paris, Découverte, 1990.

LOTMAN, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Editions sociales, 1977.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

LYOTARD, Jean-François, *La condition post-moderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Editions du Cerf, 1955.

MERLEAU-MONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, 1986 (réédition de1964).

MERLEAU-MONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 1985 (réédition de1945).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois (édition originale de 1977 augmentée d'une préface), 1984.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*-I, Paris, Klincksieck, 1968.

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*-II, Paris, Klincksieck, 1972.

METZ, Christian, *L'énonciation impersonelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma,* Vol.2, *Les formes*, Paris, Editions Universitaires, 1965.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972.

NEL, Noël, *Le débat télévisé*, Paris, Armand Collin, 1990.

NOGUEZ, Dominique, *Le cinéma autrement*, Paris, Editions du Cerf, 1987.

ODIN, Roger, «L'entrée du spectateur dans la fiction», *in* Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat (sous la direction de), *La théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

ODIN, Roger, «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», *Iris* n°1, *Etats de la théorie : nouvelles méthodes, nouveaux objets 1*, 1983a.

ODIN, Roger, «Mise en phase, déphasage et performativité», *Communications*, n°38, *Enonciation et cinéma*, Paris, Le Seuil, 1983b, p.213-238.

ODIN, Roger, «Film documentaire, lecture documentarisante», *Cinéma et réalités*, J.-C. Lyant et R. Odin ed., Saint-Etienne, Université, Ciere, 1984.

ODIN, Roger, «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur», *Iris* N°8, *Cinéma et narration 2*, 1988.

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Collin Editeur, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

PEIRCE, Charles. S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

PIAGET, Jean, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux & Niestlé, 1936.

PRIEUR, Jérôme, *Le spectateur nocturne*, Paris, Cahiers du Cinéma, Seuil, 1993.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, collection «Poétiques», Paris, Le Seuil, 1965-1970.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

ROPARS, Marie-Claire, «Narration et signification», *Poétiques*, 12, 1972.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, «Le saisissement imaginaire», *Hors Cadre*, 4, 1986.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, «Le cinéma : syncrétisme ou écriture?», *Actes sémiotiques*, VI, 27, Besançon, Institut National de la Langue Française, septembre 1983, p. 16-25.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 (nouvelle édition revue et augmentée de 1976).

SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, Paris, Quadrige, 1983 (réédition de 1936).

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986 (réédition de 1940).

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1987.

SIMON, Jean-Paul, «Enonciation et narration», *Communications*, n°38, *Enonciation et cinéma*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 155-191.

SORLIN, Pierre, «L'imaginaire : une construction sociale», *Iris*, n°10*Christian Metz et la théorie du cinéma*, colloque dirigé par Michel Marie, Paris, Meridiens Klincksieck, 1990, p.213-222.

SOURIAU, Etienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.

VERNET, Marc, «Chapitre 3 : Cinéma et narration», *L'esthétique du film*, Paris, Nathan Université, 1988, p. 103-110.

VERNET, Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

VIRMAUX, Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma. Anthologie*, Paris, Editions Seghers, 1976.

A PROPOS DE FELLINI

AGEL, Geneviève, *Les chemins de Fellini*, Paris, Editions du Cerf, 1956.

AMENGUAL, Barthélémy, «Itinéraire de Fellini : du spectacle au spectaculaire», *Etudes cinématographiques, 8 1/2. Federico Fellini*, n°28-29, Paris, Lettres modernes, 1963, p.3-26.

AMENGUAL, Barthélémy, «Fin d'itinéraire : du «côté de chez Lumière» au «côté de Méliès», *Etudes cinématographiques*, n° 127-130, Paris, Lettres Modernes, 1981, p 81-111.

AMENGUAL, Barthélémy, *Positif*, n° 322, décembre 1987.

Avant-scéne Cinéma(L') :

-Fellini : La strada, Satyricon, n°102, avril 1970.

-Spécial Fellini : Huit et demi, n°63, octobre 1966.

BERGMAN, Ingmar, «Io, Ingmar il terribile», *Expresso*, 10 maggio 1992, p. 86-88.

BETTI, Liliana, *Federico A. C., Disegni per il Satirycon di Federico Fellini*, Milan, Milano Libri Edizioni, 1970, illustrations.

BETTI, Liliana, *Fellini*, Albin Michel, Paris, 1980.

BORY, Jean-Louis, «*Huit et Demi*. Un freudisme simplet et un surréalisme démodé», *Arts*, 919, 6 juin 1963.

CALVINO, Italo, *La route de San Giovanni*, Paris, Seuil, 1991.

CIRIO, Rita, *Expresso*, «Ma io preferisco i fratelli Marx. Colloquio con Federico Fellini», 10 maggio 1992, p. 89-91.

COLLET, Jean, *La création selon Fellini*, José Corti, 1990.

DAVIS S. Melton, «Federico Fellini, Real Magic», *Scanorama*, April 1990, p.10-18.

EL KAÏM, Arlette, «Sur *Huit et Demi*», *Les Temps Modernes*, Août-Septembre 1963, p.573-575.

ESTEVE, Michel, Présentation des *écrits cinématographiques. Federico Fellini,81/2*, n°28-29, Paris, Lettres modernes, 1963, p.2.

FARGES, Joël, «Possible-impossible-dérisoire, Les Clowns, Fellini», *CINEMA 9*, avril-mai 1971, p.13-15.

FELLINI, Federico ,«*Huit et Demi*, révélations sur un film-confession», textes traduits et présentés par Thirard, Paul-Louis, avril 1963.

FELLINI, Federico, *Roma*, a cura di Bernardino Zapponi, Bologna, Capelli editore, 1972.

FELLINI, Federico, *Amarcord, découpage du film*, Cinéma 2000, Paris, Seghers, 1974a.

FELLINI, Federico, Guerra Tonino, *Amarcord*, Paris, Gallimard, 1974b.

FELLINI, Federico, Zapponi Bernardino, *Le Casanova de Fellini*, Paris, Albin Michel, 1977.

FELLINI, Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980a.

FELLINI, Federico *Propos*, Paris, Buchet/Chastel, 1980b.

FELLINI, Federico, *La città delle donne*, Garzanti Cinema, avril 1980c

FELLINI, Federico, *La boutique des visages drôles*, Paris, Jade éditeur, 1985.

FELLINI, Federico, *Intervista*, Paris, Flammarion, 1987.

FELLINI, Federico, *Cineccità*, Paris,Nathan Image, 1989.

FELLINI, Federico, *La voce della luna*, Torino, Giulo Einaudi editore s.p.a., 1990.

FERNANDEZ, Dominique, «Casanova», Mars 1977, *LUMIERE du cinéma*, p.18-25.

GILI A., Jean, «Prova d'orchestra», *Ecran 79*, 15 mai 1980, p52-53.

GRAZINI Giovanni (entretiens avec), *Fellini par Fellini*, Paris, Calman-Levy, 1984.

HUMBERT, Michelle, «Fellini, le passé retrouvé», *Vertigo*, 11/12, Novembre 1994, p.28-40.

KAST, Pierre, 145, «Les petits potamogétons», *Cahiers du Cinéma*, juillet 1963

KERVIEL, Sylvie, «Le berceau de Fellini», *Le Monde des livres*, Samedi 19 décembre 1992, p. 30

MARTIN, Marcel, «*Huit et Demi*»,*Cinéma 63*, N°78, juillet 1963.

MARTINET, Gilles, *Les italiens*, Paris, Grasset, 1991.

MESNIL, Michel, «*Casanova* : le vieil homme et la mort», *Les Ecrits Cinématographiques, Federico Fellini. Aux sources de l'imaginaire*, N°127-130, Paris, Les Lettres Modernes, 1981, p.71-80.

RISSET, Jacqueline, *Fellini, Le Cheik Blanc, l'annonce faite à Federico*, Paris, Editions Adam Biro, 1990

SALACHAS, Gilbert, *Fellini*, Paris, Seghers, 1970.

TASSONE, Aldo, *Le cinéma italien parle*, Paris, Edilig, 1982.

TORNABENE, Francesco, *Federico Fellini. Le réaliste du fantastique*, Berlin, Benedikt Taschen, 1990.

VILALLONGA, José Luis (de), *Fellini*, Paris, Editions Michel Lafon, Ramsay, Sipa, 1993.

VIRMAUX, Alain, «Limites d'une conquête», *Les Ecrits Cinématographiques*, 28-29, *Federico fellini, 8 1/2*, Paris, Lettres Modernes, 1963, p.31-39.

VIVIANI, Christian, «Les sunlights de Fellini et les feux du music -hall», *Les Ecrits Cinématographiques*, 127/130, *Federico Fellini, aux sources de l'imaginaire*, Paris, Lettres Modernes, 1981, p.37-69.