

Didier Coureau

Université Grenoble Alpes, CINESTHEA / LITT&ARTS

Les métaphores filmiques du cerveau (images de la pensée, images pensantes)

« Cette étude des images de la pensée, on l'appellerait noologie [...] »

Gilles DELEUZE (1990, p. 203)

« Créer de nouveaux circuits s'entend du cerveau en même temps que de l'art. »

Gilles DELEUZE (1990, p. 86)

RÉSUMÉ

Cet article s'inscrit dans le prolongement d'une recherche que je mène depuis une vingtaine d'années sur les rapports entre cinéma et pensée. En m'appuyant en particulier sur les réflexions de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Edgar Morin, j'ai ainsi pu créer les concepts de « complexité esthétique », « noosphère filmique », « cinématographie des flux ». Suite à l'évocation de créateurs-penseurs du cinéma muet d'avant-garde (Epstein, Dulac, Artaud), sont ici abordés des films d'Amos Gitai, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais et Andreï Tarkovski. L'intitulé, « Les métaphores filmiques du cerveau » indique que l'approche de la relation cinéma-cerveau est d'ordre philosophique, mais également d'ordre poétique. Si le cinéma est à même de donner forme à la pensée, il invente aussi des circuits cérébraux — sonores et visuels — qui lui permettent de devenir forme « pensante ».

MOTS-CLÉS

Cinéma, cerveau, pensée, complexité, noosphère, flux.

ABSTRACT

This paper is a continuation of my research over the past twenty years on the relationship between cinema and thought. By relying in particular on the reflections of Gilles Deleuze, Félix Guattari and Edgar Morin, I was able to create the concepts of “aesthetic complexity”, “filmic noosphere” and “cinematography of flows”. Following the evocation of creative thinkers coming from avant-garde movies of the silent era (Epstein, Dulac, Artaud), here I discuss films from Amos Gitai, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais and Andreï Tarkovsky. My title, “The

brain's cinematic metaphors", indicates that my approach to cinema-brain relationship is philosophical, but also of a poetic nature. If cinema is able to shape thought, it also invents metaphorical brain paths—audio and visual—that allow it to become a "thinking" form.

KEYWORDS

Cinema, brain, thinking, complexity, noosphere, flows.

Dans le cadre des conférences sur la thématique de « L'imaginaire au temps des sciences du cerveau », organisées par le CRI, j'ai été sollicité pour participer à une séance intitulée « Pouvoir psychique de la fiction ». Mon livre, *Flux cinématographiques, Cinématographie des flux* (Coureau, 2010) fut à l'origine de cette proposition. J'aimerais tout d'abord dire en quoi cette thématique m'a tout de suite convaincu et montrer comment, dans mon parcours de chercheur, la réflexion sur les liens entre cinéma et pensée constitue un axe central. C'est dans les années 2000 que j'ai pu consacrer un certain nombre de travaux, communications, articles, au concept de noosphère filmique. Il s'agissait de mettre en avant la corrélation entre la sphère de l'esprit (*noos*) et le cinéma, et je reviendrai bien sûr sur le terme de noosphère ultérieurement. J'ai tout d'abord usé de celui-ci dans une communication lors d'un colloque à l'université Rennes 2, « Musique et images au cinéma », en 2002. Mon article en découlant s'intitule « Jean-Luc Godard 1990-2000 ou la musique de la noosphère » (Coureau, 2003a). On voit ici que deux processus artistiques, musique et cinéma, étaient mis en relation avec la sphère de la pensée, autour de l'œuvre d'un cinéaste que j'avais abordée dans ma thèse sous l'angle de la complexité esthétique (Coureau, 2001), avec une place particulière faite aux travaux de Gilles Deleuze comme à ceux d'Edgar Morin — en particulier dans les volumes de sa *Méthode*¹. Comme j'ai forgé l'association de termes « noosphère filmique », j'avais préalablement forgé, de manière également conceptuelle, celle de « complexité esthétique ». En 2003, c'est pour un colloque organisé par l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, « L'essai et le cinéma », que j'ai pu prolonger mes travaux sur la noosphère filmique. L'article qui a suivi ma communication s'intitule « Poétique filmique de la noosphère. Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001 » (Coureau, 2004). Il s'agissait de relier l'essai à cette forme pensante du cinéma et, au-delà, à l'idée d'une image de la pensée devenant image pensante, dans une forme d'autonomisation. C'est toujours dans mon approche de Godard, à travers l'analyse de ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) et de *JLG/JLG (autoportrait de décembre)* — article « xx^e siècle, cathédrale de la douleur » dans le numéro de la collection « CinémAction », *Où en est le God-Art?* (Coureau, 2003b) —, et de Marker dans une étude de son film *Level*

1. Il est intéressant de rappeler les intitulés de chaque volume de *La Méthode* : 1. *La Nature de la Nature*; 2. *La Vie de la Vie*; 3. *La Connaissance de la Connaissance*; 4. *Les Idées : leur habitat, leurs mœurs, leur organisation*; 5. *L'humanité de l'humanité*; 6. *Éthique*. Tous les volumes ont été publiés aux éditions du Seuil, entre 1977 et 2004.

Five — «Théâtre Nô et noosphère filmique», pour un numéro de la revue *CIRCAV* interrogeant les nouvelles formes de montage (Coureau, 2003c) — que j'ai poursuivi ma réflexion. La question de la noosphère se retrouvant enfin dans l'un des chapitres de mon ouvrage, *Flux cinématographiques, Cinématographie des flux*, en 2010 (en relation avec mon habilitation à diriger des recherches : «Esthétique cinématographique : multiplicités, altérités, champs d'intensité filmiques»). Les trois notions conceptuelles que j'ai pu forger durant en fait une vingtaine d'année, «Complexité esthétique», «Noosphère filmique» et «Flux cinématographiques» permettent, en définitive, de réfléchir sur le cinéma comme forme de pensée, et de création d'une forme pensante.

Dans le titre donné à ma présente conférence, «Les métaphores filmiques du cerveau (images de la pensée, images pensantes)», le mot «métaphore» situe bien la réflexion que je souhaite mener, du côté d'une poétique de la pensée, incluant le cerveau et l'esprit tout à la fois. L'idée de métaphore situant bien aussi la recherche du côté de la poésie elle-même. Le mot vient du grec *metaphora* qui signifie «transport». Cette idée du mouvement qui conduit un sens vers un autre sens, dans la création d'une image poétique, acquiert une résonance toute particulière lorsqu'il s'agit de cinéma. Le terme de cinématographe ayant du reste été forgé sur l'idée de l'écriture venant des racines grecques *kinêma* ou *kinêsis* (mouvement), et *graphein* (décrire, écrire). Une ancienne édition du dictionnaire Larousse, ouverte presque au hasard, offre aussi cette très belle clef, en donnant comme exemple de métaphore : «La Lumière de l'esprit²». Le cinéma est bien affaire de lumière et affaire d'esprit, dans une matérialisation des images mentales, en une projection d'images filmiques sur un écran.

Je souhaite donc proposer à présent une sorte de cheminement — mise en mouvement de la pensée — vers le concept de noosphère filmique. Je commencerai, pour ce faire, par évoquer quelques pensées qui mettent en exergue le lien entre le cinéma et le cerveau, le cinéma et une certaine cérébralité, le cinéma et, notion sans doute plus abstraite, l'esprit. Car, comme déjà signifié, s'il s'agit parfois de partager quelques aspects avec la science ou, plutôt, les sciences, il convient aussi de donner une vision poétique de celles-ci, à travers l'approche de l'esthétique du cinéma, la métaphore allant dans le sens du rapprochement entre termes de prime abord éloignés, dans le but de l'obtention par le biais de cette étrange alchimie d'un surcroît de sens. *Metaphora*, transport, mouvement complexe d'un sens vers un autre, dans l'image virtuelle du poème, dans l'image concrète du cinéma ou de la science, «mouvement des concepts» (Liandrat-Guigues, 2008).

Je citerai, tout d'abord, des propos de Deleuze, tenus lors d'une table ronde retranscrite par les *Cahiers du cinéma* en 1986, un an après la parution de cet ouvrage majeur que constitue *L'Image-Temps* :

Le cerveau c'est ça l'unité. Le cerveau, c'est l'écran. Je ne crois pas que la linguistique, la psychanalyse soient d'une grande aide pour le cinéma. En revanche la biologie

2. Pour être précis, *Petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 571.

du cerveau, la biologie moléculaire. La pensée est moléculaire, il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. Le mot de Michaux : « L'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques. » Les circuits et les enchaînements cérébraux ne préexistent pas aux stimuli, corpuscules ou grains qui les tracent. Le cinéma n'est pas un théâtre, il compose les corps avec des grains. Les enchaînements sont souvent paradoxaux, et débordent de toutes parts les simples associations d'images. Le cinéma, précisément parce qu'il met l'image en mouvement, ou plutôt dote l'image d'un auto-mouvement, ne cesse de tracer et de retracer des circuits cérébraux. (Deleuze, 2003, p. 264)

Deleuze fonde cette image très forte de l'écran-cerveau, évoquant également biologie du cerveau et biologie moléculaire, dans cette alliance créatrice entre concepts scientifiques et concepts philosophiques qu'un art comme le cinéma peut permettre de faire naître. Gilles Deleuze et Félix Guattari n'ont eu de cesse de montrer les affinités entre domaines, sans nier l'existence de différences. Ils font apparaître science, philosophie et art comme des formes de pensée — et de pensée de la pensée — usant de moyens spécifiques, mais pouvant cependant être rapprochées : « des espèces de lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d'interférer », écrivent-ils (Deleuze, 1990, p. 170). En effet, si les trois domaines proposent des formes de pensée créatrices, elles ne créent évidemment pas la même chose. La philosophie crée des concepts, la science des fonctions, et l'art des percepts et des affects. L'œuvre d'art constituant, comme le précisent Deleuze et Guattari, un « bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 154). C'est de cette façon que j'aborderai le cinéma, à la fois comme une pensée-cerveau, capable de rencontrer des concepts philosophiques et des fonctions scientifiques, et comme une pensée-sensation — « La sensation n'est pas moins cerveau que le concept » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 199) — qui pense par affects et par percepts, et finit par constituer une force-cerveau, faite de flux d'intensité. Pensée-cerveau, pensée-sensation et force-cerveau impliquent, au cinéma, des relations singulières entre matière et esprit, qui peuvent s'inscrire dans la lignée Henri Bergson-Gilles Deleuze. « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté », écrivait Bergson en conclusion de *Matière et Mémoire* (1985, p. 280) ; « [...] le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met aussi dans l'esprit. La vie spirituelle, c'est le mouvement de l'esprit », note Deleuze (2003, p. 264), qui élargit par ailleurs le champ de la matière-esprit du cinéma à d'autres domaines artistiques dont il peut se nourrir : « Parce qu'il meut et temporalise l'image, le cinéma est [...] une matière très particulière, mais qui possède un haut degré d'affinité avec d'autres matières, picturale, musicale, littéraire... Ce n'est pas comme langage, c'est comme matière signalétique qu'il faut comprendre le cinéma. » (Deleuze, 2003, p. 262) Bergson étendait l'approche du cerveau à des dimensions spirituelles plus vastes, lorsqu'il écrivait : « L'activité cérébrale est à l'activité mentale ce que les mouvements du bâton du chef d'orchestre sont à la symphonie. La symphonie dépasse de tous côtés les mouvements qui la scandent ; la vie de l'esprit déborde de même la vie cérébrale. » (Bergson, 1990, p. 47) Le « cerveau émotif » et le « cerveau pas-

sionnel» dont Deleuze affirme par ailleurs l'existence (Deleuze, 1990, p. 86) vont peut-être dans le sens du débordement des limites de l'activité cérébrale pensée par Bergson. Tout cela se jouant sur l'écran-cerveau où se projettent les images, montées-organisées, prises par une caméra douée de multiples «fonctions propositionnelles», qui agit comme un «troisième œil, l'œil de l'esprit», comme le notait aussi Deleuze (1990, p. 78). La philosophie, élargissant le champ du possible, évite ainsi tout réductionnisme scientifique. Deleuze et Guattari le précisent :

Il semble alors difficile de traiter la philosophie, l'art et même la science comme des «objets mentaux», simples assemblages de neurones dans le cerveau objectivé, puisque le modèle dérisoire de la reconnaissance cantonne ceux-ci dans la doxa. Si les objets mentaux de la philosophie, de l'art et de la science (c'est-à-dire les idées vitales) avaient un lieu, ce serait au plus profond des fentes synaptiques, dans les hiatus, les intervalles et les entre-temps d'un cerveau inobjectivable, là où pénétrer serait créer. Ce serait un peu comme dans le réglage d'un écran de télé dont les intensités feraient surgir ce qui échappe au pouvoir de définition objectif. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 197)

Le cerveau est là, présent, métaphoriquement présent peut-être, mais c'est la pensée et l'esprit qui vont se révéler dans la matière cinématographique faite de plusieurs matières, visuelles et sonores, pour former une «Pensée-cerveau» (Deleuze & Guattari, 1991, p. 198). Le cinéma est un domaine illimité qui emprunte aux autres arts pour créer sa spécificité, et dont les fonctionnements «cérébraux» ouvrent sur une sphère beaucoup plus vaste : celle de l'esprit (la noosphère).

À ce stade, nous nous retrouvons donc avec un écran-cerveau, où la pensée apparaît par affects, percepts et composé de sensations, le cinéma ayant vocation, toujours selon Deleuze, à créer de «nouveaux circuits cérébraux» (Deleuze, 1990, p. 86). Bien sûr, tout type de cinéma ne créera pas, avec la même richesse et la même complexité, ces circuits cérébraux, et le cinéma qu'il convient d'interroger est un cinéma qui, volontairement ou non, a mis la pensée au centre de sa création.

Pour commencer à aborder plus directement ce cinéma — ce «cinéma différent», cet «autre cinéma», selon les formulations de Marguerite Duras —, je souhaite faire retour sur la première avant-garde française des années 1920, fort justement dénommée «Impressionniste» par Henri Langlois (le fondateur de la Cinémathèque française), dont les cinéastes Jean Epstein et Germaine Dulac sont des représentants. Et faire aussi référence, dans ces mêmes années, à la charnière entre impressionnisme et surréalisme, à Antonin Artaud. Ces années 1920 sont d'ailleurs très intéressantes à mettre en relation avec les années 1960 — moment de renouveau cinématographique, Nouvelle Vague et modernité —, comme avec la pensée la plus contemporaine. Une nouvelle équation, Bergson/Epstein pouvant par exemple conduire à *L'Image-Temps* de Deleuze. Je vais donner un aperçu de ces réflexions sur le cinéma faites dans les années 1920 sous la forme d'une sorte de collage de brèves citations.

Antonin Artaud :

— «[...] ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau?» (Artaud, 1991, p. 61)

— « [...] le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience [...] » (Artaud, 1978, p. 66)

— « Il n'y aura pas d'un côté le cinéma qui représente la vie, et de l'autre celui qui représente le fonctionnement de la pensée ; car de plus en plus la vie, ce que nous appelons la vie, deviendra inséparable de l'esprit. Un certain domaine profond tend à affleurer à la surface. » (Artaud, 1978, p. 67)

— « [Le cinéma] exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans sa relation avec l'esprit d'où elle est issue. » (Artaud, 1978, p. 20)

Jean Epstein :

— « L'image correspond donc à une espèce de pensée et plus rapide et plus émouvante que la pensée qui correspond aux mots. » (Epstein, 1955, p. 138)

— « À tout spectateur un tant soit peu attentif, l'écran révèle un soupçon, au moins d'un univers fluide [...]. Et même le spectateur inattentif reçoit du film une orientation mentale qui l'encourage à penser [...] selon la mystique sentimentale et magique des images. » (Epstein, 1974, p. 408)

Germaine Dulac :

— « Mouvement, vie intérieure, ces deux termes n'ont rien d'incompatible, quoi de plus mouvementé que la vie psychologique, avec ses réactions, ses multiples impressions, ses ressauts, ses rêves, ses souvenirs. Le cinéma est merveilleusement outillé pour exprimer les manifestations de notre pensée, de notre cœur, de notre mémoire. Son but réel doit être la vision de la vie intérieure. » (Dulac, 1994, p. 45)

— « Le cinéma n'est pas un art pour exprimer des actes purement extérieurs, mais pour *visualiser* les moindres nuances de l'âme, dans sa vie intérieure. » (Dulac, 1994, p. 27)

— « Le cinéma esprit des êtres et des choses ! » (Dulac, 1994, p. 28)

— « Le cinéma est l'art des *nuances spirituelles*. » (Dulac, 1994, p. 52)

Le cinéma muet — le cinéma impressionniste *a fortiori* — jouait beaucoup du gros plan du visage qui est, selon Epstein, « l'âme du cinéma » (1974, p. 93), et de la surimpression — une image sur l'autre, parfois en plusieurs strates —, que Dulac décrit d'une très belle manière :

La surimpression, c'est la pensée, la vie intérieure... [...]. Que de drames magnifiques ce procédé tout psychologique, tout subjectif peut permettre d'échafauder. Jugez quelle hauteur de pensée serait atteinte si un être de chair pouvait entrer en lutte avec son âme, dans un combat visuel. Les fantômes moraux : craintes, remords, souvenirs, espoirs, prenant forme et s'entrechoquant dans un combat ardent. Féerie, enfer... fantasmagorie dans le réel... ce que nous sommes au-delà de nous!... Quel domaine!... et quel domaine purement cinématographique, grâce aux surimpressions. (Dulac, 1994, p. 37-38)

Pour illustrer cette première fusion entre l'esprit et l'écran-cerveau, à travers le gros plan et la surimpression, le visage devenant expression même de la pensée, je ne prendrai pas pour exemple l'un de ces merveilleux plans des années 1920 (issu de

La Glace à trois faces d'Epstein, ou d'un autre film muet d'avant-garde), mais plutôt un plan d'un film contemporain, retrouvant les mêmes procédés essentiels, tout en s'accordant aux propos de Dulac ou d'Epstein. Il s'agit de l'une des plus belles surimpressions des années 2000, chez un cinéaste aimant utiliser cette figure esthétique. Ce plan se situe dans le film *Kedma* (2002) d'Amos Gitaï. Les passagers du bateau nommé Kedma (ce qui signifie « Vers l'orient »), survivants de l'Holocauste, de diverses origines, arrivent enfin sur les côtes de la Palestine, en quête de Terre promise ou, plus probablement, d'un simple lieu où exister. Au moment où se fait ce débarquement, depuis des barques les acheminant depuis le Kedma jusqu'à cette plage quelconque, les soldats anglais tentent de repousser les nouveaux arrivants, tandis que les membres armés des mouvements révolutionnaires juifs de Palestine tentent de les récupérer. Bruits de tirs. Confusion des corps courant. Et sur ces images guerrières, le visage d'une femme, personnage important du film. Visage qui reste longtemps sur les images des mouvements chaotiques sur la plage, visage en gros plan en surimpression du plan d'ensemble. Premier état filmique d'une image de la pensée, ou d'une image-pensée. Un visage plongé dans sa méditation intérieure, et le réel qui le traverse de flux qui, concrets, n'en deviennent pas moins également visualisation d'une énergie spirituelle. Godard, dans les années 1960, ne cessait de réfléchir sur ce que peut exprimer de la pensée un visage, et *a fortiori* pourrait-on dire un visage de cinéma qui, soudain, couvre tout l'écran. Par exemple, dans son film *Le Petit soldat*, dans une séquence emblématique qui confronte un photographe (alter ego manifeste du cinéaste) et Anna Karina (compagne et muse de Godard, ici nommée Veronika Dreyer, du nom du cinéaste danois qui filma, dans une succession de gros plans mémorables, le visage de l'actrice Falconnetti, ainsi que celui d'Artaud, dans sa *Passion de Jeanne d'Arc*), le photographe peut-il dire : « C'est une pellicule tellement sensible, quand on photographie un visage, on photographie l'âme qui est derrière. »

Autres images incluant des visages, dans un autre niveau de perception d'une forme de cérébralisation, dans *Sans soleil* (1982) de Marker. Ce passage du film correspond à l'un des moments de l'évocation d'un créateur vidéo japonais nommé Hayao Yamaneko, dans les lettres reçues par la narratrice — présente en voix *off* dans le film — d'un certain Sandor Krasna (cinéaste de son état, parcourant le monde). Pas plus Hayao Yamaneko que Sandor Krasna ne sont des figures réelles, mais ils constituent des hétéronymes — pour faire un parallèle avec ceux de Fernando Pessoa — de Marker lui-même (Marker étant, du reste, un pseudonyme). On pourrait parler de ces « êtres d'esprit » qui peuplent la noosphère selon Morin et qui, ici, peuplent la noosphère filmique pareillement. Il s'agit donc, par l'intermédiaire de ces personnages mi-fictifs, mi-autobiographiques, d'entrer dans un autre niveau d'images, un autre degré de perception, dans ce que Hayao nomme la « zone », en hommage à la zone présente dans *Stalker* d'Andreï Tarkovski comme cela est souligné dans le texte *off* de Marker (zone hors du temps et du monde, et peut-être visualisation d'images mentales). Parmi ces images que métamorphose la machine d'Hayao figurent des visages. Le visage d'Arielle Dombasle (dont on

entend aussi durant tout ce passage le chant) pris dans des couleurs bleues, en une forme de solarisation. Une sorte de structure de fils de fer recouverts de laines colorées qui ressemble à la structure d'un visage, et fait penser à une figure de Cocteau. Le visage d'une femme pris dans des surfaces fluides, comme dans une peinture en mouvement, dans une lutte entre le rouge et le noir qui efface bientôt ses traits. La voix *off* commente :

Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloquée devant la fournaise du projecteur [...].

Le début de ces lignes fait référence à Henri Michaux (dans *Lettres de Sibérie*, plus explicitement encore est citée cette phrase du poète : « Je vous écris d'un pays lointain. »), qui mena sa propre quête poétique de la pensée, et dont certains écrits pourraient être reliés aux transformations du visage qu'opère la machine d'Hayao : « [...] comme si l'on formait constamment en soi un visage fluide, idéalement plastique et malléable, qui se formerait et se déformerait selon les idées et les impressions, automatiquement, en une instantanée synthèse, à longueur de journée et en quelque sorte cinématographiquement. » (Michaux, 1998, p. 60) Comme chez Michaux sont aussi évoqués ces fonctions cérébrales de la mémoire, ces mouvements intérieurs aux cerveaux, et cette potentialité d'une brûlure de la pensée, suivant cette image de la possible fusion de la pellicule dans la fournaise du projecteur. « Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit », écrivait Artaud (1991, p. 51), ce que Godard retrouve aussi dans *Histoire(s) du cinéma*, 2A « Seul le cinéma », lorsqu'il cite Baudelaire : « Un matin, nous partons, le cerveau plein de flammes [...]. » Ou, dans 2B « Fatale beauté », sur les images d'incendie d'un extrait filmique, en surimpression de celle de Godard devant une bibliothèque : « Il faut brûler les films, je l'avais dit à Langlois, mais attention avec le feu intérieur, matière et mémoire, l'art est comme l'incendie, il naît de ce qu'il brûle. » L'extrait de *Sans soleil* montre encore un autre visage, partiellement visible dans un réseau de lignes bleues, puis conduit à l'œil, lui aussi saisi dans une saturation de rouge et de noir, au sein duquel se dessine une spirale, dans le générique créé par Saul Bass pour le film d'Hitchcock *Vertigo*. Les propos du texte *off* n'ont cessé de traiter du temps et de la mémoire pour, sur les images de ce générique, dire : « Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : *Vertigo*. Dans la spirale du générique, il voyait le Temps qui couvre un champ de plus en plus large à mesure qu'il s'éloigne, un cyclone dont l'instant présent contient, immobile, l'œil [...]. » Cette succession de visages en gros plan, que la matière vidéo fluidifie, cette brûlure évoquée de l'image, cette spirale-cyclone née du gros plan de l'œil, tout cela semble conduire vers une représentation non de la pensée ordonnée, traduite en langage clair, mais à une sorte d'état d'une pensée tourbillonnante et en fusion, comme si se visualisait alors le fonctionnement

de la pensée. Les visages n'étant cependant déjà plus fermés sur eux-mêmes, mais sujets à dissipation, dans d'autres flux colorés les rendant abstraits, tout en suggérant qu'ici c'est la pensée elle-même qui peut-être se diffuse autour des êtres, en un rayonnement soudainement rendu perceptible. Sans pouvoir prolonger trop avant l'approche de Marker, il est cependant possible de préciser que la recherche d'une représentation de l'image-pensée, ou de l'écran-cerveau, s'est développée chez lui dans un lien de plus en plus étroit avec l'univers virtuel. Si, dès *Sans soleil*, le traitement vidéo et informatisé de l'image apparaît, un film qui le prolonge, dix ans plus tard, a en son centre un ordinateur. Dès le début du film *Level Five* une main — que l'on peut identifier comme étant celle de Chris Marker, même si rien ne le signale... *Penser avec les mains*, titre de Denis de Rougemont qu'aime citer Godard, pourrait aussi correspondre à ce geste — manipule une souris d'ordinateur, et l'entrée dans le monde virtuel se fait par l'image d'un visage modélisé et de jeux de surimpressions sur ce visage, pris au milieu d'une ville nocturne illuminée, elle-même virtuelle. Le texte *off* dit par la voix de Catherine Belkhodja, qui tente de communiquer avec l'esprit de son amant disparu à travers les traces de pensée et de mémoire qu'il a laissées sur son ordinateur, est particulièrement intéressant dans ce voyage incessant que Marker propose entre le cerveau artificiel de la machine et le cerveau humain — qui de toute part dépassera l'artificiel :

Est-ce que tout ça peut être autre chose que les jouets d'un Dieu fou qui nous a créés pour les lui construire? Imaginez un homme de Neandertal qui ait une vision de cette chose-là dans sa tête, un flash de ville la nuit avec ses mouvements et ses lumières. Il ne sait rien de ce qui compose cette chose-là, il a juste une vision poétique pleine de mouvements et de lumières. Il a vu une mer de lumière. Il ne sait pas faire le tri entre toutes les images qui se posent à l'intérieur de sa tête, comme des oiseaux, aussi rapides et irrattrapables que des oiseaux, pensées, souvenirs, visions, pour lui tout revient au même, une espèce d'hallucination qui lui fait peur. C'est une vision du même type qu'a eue William Gibson en écrivant *Neuromancer* [roman de 1984], et en inventant le cyberspace. Il a vu une espèce de mer des Sargasses pleine d'algues binaires, et sur cette image les néandertaliens que nous sommes ont commencé à greffer leurs propres visions, leurs pensées, leurs souvenirs, des misérables bribes d'informations. Mais aucun de nous ne sait ce qu'est une ville... Voilà le genre d'information que tu écrivais, tard dans la nuit sur l'ordinateur [...].

Images et mots voyagent ensemble, comme souvent dans le cinéma de Marker, pour évoquer un monde virtuel qui n'est autre finalement que celui du cerveau humain : nappes d'images nées de la perception du cerveau et, à l'inverse, dépassant ce cerveau et ses capacités, le noyant dans un flux de signes beaucoup plus vaste, métaphoriquement comparé à une forme d'océan où toutes les pensées se joindraient. Ainsi que Marker lui-même se laissa finalement absorber par le monde virtuel de *Second Life* où, invité par Max Moswitzer, il put créer son île nommée l'*Ouvroir*, en une forme de clin d'œil adressé à l'*Oulipo*. Ouvroir de cinématographie potentielle et ouvroir de littérature potentielle se réunissant dans un espace métaphorique, de nouveau maritime.

Faisons, à présent, retour à l'œuvre de Godard, à travers la fin d'*Histoire(s) du cinéma*, qui coïncide avec la fin du chapitre 4b, « Les signes parmi nous ». Titre emprunté à l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz, évocation de signes comme dans la « signalétique » de Deleuze attribuée au cinéma, à l'opposé de l'idée de « langage », ou dans une phrase du texte de Marker qui accompagnait l'extrait précédemment mentionné, dans l'évocation d'Hayao qui « *joue avec les signes de sa mémoire* ». Signes ou signaux cérébraux pourrait-on dire aussi dans l'exploration du cerveau-écran, selon cette autre association deleuzienne. Le passage dont il est question se situe donc à la fin de cette longue traversée effectuée à travers les parties d'*Histoire(s) du cinéma*. Traversée comme une longue nage à travers les courants multiples, contradictoires et complémentaires, qui composent ces chapitres. Flux de pensée naviguant au milieu des signaux émis par d'autres pensées, et par l'océan de la pensée tissé de mille souvenirs, visions, impressions et surimpressions, flashes et clignotements, éclairs, sensations, affects et percepts, circuits et courts-circuits, tensions, fusions, éclatements, explosions, dispersions... Mouvement et transport — *metaphora* — rencontrant toutes les traversées présentes dans l'histoire du monde, de l'art, du cinéma. Le visage en gros plan tient encore un rôle essentiel en ces instants ultimes, mais il s'agit ici d'un autoportrait, du visage de Godard, en noir et blanc. Ce visage conduit vers le cerveau du créateur, dont d'autres images sortent, images de la pensée et, bientôt, images pensantes car comme l'avait laissé entendre Godard dans son chapitre 3b, le cinéma est « une pensée qui forme une forme qui pense ». Et si ce chapitre s'intitule « La Monnaie de l'absolu », c'est bien évidemment en référence aux histoires de l'art d'André Malraux, comme une autre phrase le précise, que Godard développe dans un entretien : « Qu'est-ce que l'art ? Malraux répond que c'est ce par quoi les formes deviennent styles. Et qu'est-ce que le style ? C'est la forme, et Manet introduit une forme qui pense. Il y a une pensée qui forme, parce qu'il y a une forme qui pense. » (Bergala, 1998, p. 17) Les images pensées / pensantes associent, en cette fin d'*Histoire(s) du cinéma*, au visage de Godard, Jorge-Luis Borges dans son interprétation, au sein de ses *Enquêtes*, de la fleur du rêve de Samuel Taylor Coleridge, et Vincent Van Gogh dans un tableau disparu pendant la Seconde Guerre mondiale, réinterprété par Francis Bacon. Un autoportrait sur la route de Saint-Rémy, dans lequel le peintre porte sur son dos une toile. De Bacon, Deleuze écrit justement : « Il semble que, dans l'histoire de la peinture, les figures de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question, comment rendre visibles des forces invisibles. » (Deleuze, 2002, p. 58) Conscient et inconscient sont là dans cette image de la pensée / image pensante : le rêveur du texte de Coleridge retrouve la fleur qu'il a vue dans son rêve, au matin à ses côtés, et cette fleur apparaît dans un nouveau degré de surimpression, de manière clignotante, sur le visage de Godard qui s'identifie à cette figure du rêveur, et identifie par là même *Histoire(s) du cinéma* à une traversée onirique du monde, de l'histoire, de l'art, du cinéma. Mais ne s'agirait-il pas de la profusion de la création et de la recréation des images dans le cerveau même de celui qui pense et qui crée ? Ici, nous sommes au-delà de l'idée de montage ou de collage — comme le terme fut associé au cinéma de Godard des années 1960 par Louis Aragon —, au-delà même de l'idée de « mixage », dont

Godard aime détourner le sens, pour le penser non plus seulement dans son lien au son, mais aussi à l'image. Un texte a eu depuis les années 1980, singulièrement associé à Godard lui-même dans *JLG/JLG (Autoportrait de décembre)* en 1994, une profonde influence sur le cinéaste. Ce texte, présent dans l'introduction d'un livre d'Henri Atlan, intitulé *Entre le cristal et la fumée*, Godard l'a, comme à son habitude, légèrement réécrit. En voici les deux versions :

Henri Atlan :

Combien sont émouvants les cheminements de l'inconscient, quand on saisit que les deux formes d'existence entre lesquelles navigue le vivant, cristal et fumée, qui se sont imposées comme titre à cet ouvrage, désignent aussi le tragique des morts qui, dans la génération précédente, se sont abattues sur les individus véhicules de cette tradition : la Nuit de cristal et le brouillard de la fumée. (Atlan, 1979, p. 9)

Jean-Luc Godard :

Ah! combien sont émouvants les cheminements de l'inconscient, quand on sait que les deux formes d'existence entre lesquelles navigue le vivant, le cristal et la fumée, désignent aussi le tragique des morts qui, dans la génération de mes parents, se sont abattues sur les individus véhicules de cette tradition. La Nuit de cristal et le brouillard de la fumée.

Ces propos tiennent, justement, dans mes travaux sur Godard et, au-delà, sur les rapprochements entre cinéma et pensée, une place prépondérante. Le cinéma de l'écran-cerveau se situerait ainsi entre les deux pôles ici définis : celui de la mort par trop forte cristallisation, et celui de la mort par trop forte dissipation avec, entre les deux, tous les courants de conscience (selon la terminologie introduite par William James dans le domaine de la psychologie), tous les flux de pensée devenus sonores-visuels au sein du processus cinématographique, chez Marker, comme chez Godard. Une phrase de Deleuze pourrait encore résumer le stade ici atteint dans la réflexion, il s'accorde sans l'avoir voulu à l'esthétique même d'*Histoire(s) du cinéma* de Godard : « Un cerveau qui clignote, et ré-enchaîne ou fait des boucles, tel est le cinéma. » (Deleuze, 1985, p. 280)

Deleuze a eu l'intuition de la coïncidence possible d'un certain cinéma avec l'idée de Noosphère, en invitant à penser, avec et après Bergson, une Image-pensée qui se composerait de *noosignes*, comme il y a des *lectosignes* liés au langage, ou des *chronosignes* liés à l'Image-Temps. Alain Resnais est le cinéaste auquel Deleuze porte la plus grande attention lorsqu'il aborde cette idée, en ce sens qu'il est un cinéaste « qui ne s'intéresse qu'à ce qui se passe dans le cerveau, aux mécanismes cérébraux, mécanismes monstrueux, chaotiques ou créateurs » (Deleuze, 1985, p. 163). Le terme « noosphère » apparaît dans *L'Image-Temps*, lorsque Deleuze écrit : « L'identité du cerveau et du monde, c'est la noosphère de *Je t'aime, Je t'aime*, ce peut être l'inférieure organisation des camps d'extermination, mais aussi la structure cosmospirituelle de la Bibliothèque Nationale. » (Deleuze, 1985, p. 269) Sont ainsi cités, outre *Je t'aime, Je t'aime*, sans apparition des titres, *Nuit et Brouillard* — ce film sur les camps d'extermination et l'événement historique de la déportation du *Nacht*

und Nebel, auxquels Atlan faisait allusion — et *Toute la mémoire du monde*. Il est passionnant de voir que Morin a également réactualisé la pensée de la noosphère, qu'il développe en particulier dans le quatrième volume de sa *Méthode, Les idées* en 1991, en s'appuyant pour sa part sur le créateur du concept, Pierre Teilhard de Chardin. Ou, plus exactement, il réfléchit conjointement sur la pensée de Teilhard de Chardin cherchant « l'au-delà spirituel de l'homme », et sur celle de Jacques Monod qui usa du même terme pour évoquer « l'en-deçà biologique de l'homme » (Morin, 1991, p. 111), cherchant à montrer que les deux formes de pensée sont justement nécessaires pour aborder la complexité du cerveau humain. Un chapitre de cet ouvrage s'intitule « La vie des idées (noosphère) » (Morin, 1991, p. 103-127). Il y évoque des « êtres d'esprit » (p. 110), « matériellement enracinés, mais de nature spirituelle » (p. 115), et le « support physique/énergétique dans les cerveaux humains » (p. 115), qui participe à leur engendrement sous forme de « fantasmes », « symboles », « mythes », « idées », « figurations esthétiques », « êtres mathématiques », « associations poétiques », « enchaînements logiques » (p. 115). Autant d'êtres d'esprit qui peuplent donc la noosphère. Il en appelle, comme Deleuze, mais à partir de postulats différents à la naissance d'une « noologie » (Morin, 1991, p. 110). Mais je voudrais aussi revenir, en-deçà de Deleuze et de Morin — dont j'ai associé la pensée dans mes théories de la complexité esthétique —, à quelques pensées sources de Teilhard de Chardin lui-même qui, dans une écriture très imagée, très visuelle, métaphorique également, pourraient rejoindre le concept de noosphère filmique que j'ai à mon tour énoncé. Teilhard de Chardin parle d'un « grain de Pensée » au-delà du « grain de Matière » et du « grain de Vie » (Teilhard de Chardin, 1970, p. 169), et de la constitution d'une « Noogénèse » (p. 178), composant une « nappe pensante » (p. 179) qui s'étendrait au-dessus de la biosphère. L'humanité, progressivement, selon lui, se « céphalise » (Teilhard de Chardin, 2001, p. 195), et la Noosphère tend de plus en plus à devenir une « immense machine à penser » (p. 195), un « organe "cérébroïde" » (p. 189). Sous nos yeux, écrit-il encore, « l'Humanité tisse son cerveau » (p. 199), créant ce « cerveau de cerveaux » (p. 189), comme un « véritable réseau nerveux enveloppant, à partir de certains centres définis, la surface entière de la Terre » (p. 152). Et quand il s'interroge sur la manière d'« incorporer la pensée au flux organique de l'espace-temps » (Teilhard de Chardin, 1970, p. 220), vient le désir de répondre que le cinéma lui-même est peut-être la seule manière artistique capable d'apporter une réponse plastique, esthétique, sonore-visuelle, à ce désir, devenant métaphore de la Noosphère.

J'en reviens à l'évocation plus précise de quelques passages de films qui seront en lien direct avec les différentes définitions qui viennent d'être données de la Noosphère et, plus encore, avec la possibilité de penser, comme je souhaite le démontrer, une Noosphère filmique, dans le prolongement de la pensée d'un écran-cerveau. Le premier extrait analysé vient d'un film cité par Deleuze à propos de la noosphère, *Je t'aime, Je t'aime* (1967), écrit en collaboration avec l'écrivain belge Jacques Sternberg, et réalisé par Alain Resnais.

Cet extrait débute sur une souris blanche en très gros plan, dans sa sphère de verre, puis par élargissement de l'échelle du plan est vu le cheminement de la souris

transportée par un scientifique en blouse blanche, dans l'étrange laboratoire-cave, jusqu'à l'autre sphère en présence. Machine qui paraît bien plus organique que seulement technique et technologique : forme qui extérieurement pourrait faire penser à l'alliance entre un cerveau et un cœur humains. Forme blanche et grise composée de plusieurs courbes. À l'intérieur, les couleurs plus chaudes, orangées, font penser métaphoriquement à l'intérieur d'un ventre maternel. Claude Rich, qui interprète le personnage Claude Ridder, ayant survécu de justesse à un suicide, et sortant juste de l'hôpital, à qui a été proposé de devenir le sujet de cette expérience, s'y allonge dans la matière qui semble malléable, à côté de la souris qui a conservé sa propre cage transparente — matérialisation d'un cristal de temps deleuzien. Il s'agit de faire revivre à Ridder une seule minute de son passé. Rapidement l'expérience scientifique est débordée par les pouvoirs psychiques du cerveau du cobaye humain. Le moment que Ridder va revivre est sa sortie de la Méditerranée, où il nageait sous le niveau de l'eau, avant de refaire surface, et de rejoindre la femme qu'il aime, allongée sur le rivage. Il vient du reste vers elle en marchant en arrière, forme de jeu qui prend valeur symbolique de visualisation de la remontée du temps. Passage de cette machine-ventre-cerveau-cœur à l'eau, comme dans une métaphorique renaissance. « L'âme aime nager », écrivait Michaux (1987, p. 110), et Epstein (1950) parlait du « monde fluide de l'écran », qui pourrait inciter à penser un écran-cerveau devenu flux. Le retour au passé, dans le film, ne se fait pas en une seule fois. Des brefs moments sous-marins tout d'abord, où les sons des battements du cœur se font entendre. Des retours dans la sphère de l'expérience. Puis, à plusieurs reprises, le moment de la sortie de l'eau. Mais l'observateur attentif découvre qu'un élément ne se répète pas de la même façon, dans l'une des visions. Ridder, une seule fois, replonge son masque dans l'eau, avant de faire son retour en arrière vers le rivage. Au grain de sable que Ridder, inconsciemment, introduit dans la machine bien huilée de l'expérience — son évaison du contrôle de son être par les scientifiques — s'ajoute une interrogation essentielle. Le cobaye humain revit-il matériellement cette minute de son passé, ou est-ce son univers mental que nous ne cessons d'explorer ? Cette seconde hypothèse semble se préciser, tant s'entremêlent visions réalistes et apparitions surréalistes. Ces images sont celles d'un homme qui nage dans l'océan de son cerveau, dans et en dehors du temps réel, passant par des états de conscience et d'inconscient, revoyant à certains moments sa vie, et la réécrivant à d'autres. La conclusion du film créant de nouveau la confusion, puisque qu'elle permet cette fois-ci au personnage de réussir son suicide au passé, mais aussi au présent, puisqu'il y est rejeté, et trouvé mort sur les pelouses du centre scientifique nommé Crespel. Le passé et le présent, le cerveau et la pensée ne sont plus monde hermétique, tout circule — transport, *metaphora*. Il y a alors très grande proximité entre le film de Resnais et l'une des sources majeures de sa pensée : le surréalisme, dont il est bon de rappeler les fondements théoriques les plus essentiels dans les propos d'André Breton qui écrivait :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et

le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (Breton, 1981, p. 76-77)

C'est aussi par la mer que le film de Godard, *Éloge de l'amour*, ouvre dans l'image une sorte de passage vers un univers qui, s'il contient encore des éléments concrets, semble bien davantage devenir une abstraction, une succession d'images, qu'il n'est plus tout à fait possible de dénommer des plans. Les images des vagues, dans une couleur vidéo exacerbée, viennent envahir, en surimpression, les deux tiers droits de l'image. Le personnage central du film, Edgar — interprété par Bruno Putzulu —, se tient dans le tiers gauche de l'image. Cette couleur, saturée, est encore présente dans les images qui suivent qui, comme dans *Histoire(s) du cinéma*, proposent une forme de traversée, selon des lignes de fuites de la pensée, la nuit, en voiture. Images de la pluie sur un pare-brise, et du mouvement des essuie-glaces qui créent leurs propres mouvements picturaux, compteur sur le tableau de bord sautillant dans les soubresauts de la route, jusqu'au paysage semblant filer dans le mouvement de la prise de vue, en contre-jour à la tombée du soir, avec un premier plan de rangées d'arbres se fluidifiant comme des coulées d'encre. Pour cet usage de la couleur, retraçant la platitude de la prise de vue numérisée, Godard évoque un ensemble de références picturales, qui vont de William Turner à Vassily Kandinsky, en passant par l'impressionnisme et, au centre de tout, le fauvisme. Effets de lumières, effets d'eau, qui créent en tous les cas une alliance nouvelle entre la matière et la pensée, la matière et l'esprit. Au cœur de l'extrait réside un moment particulier, détaché du parcours automobile, fut-il saisi dans la métamorphose. Une tête qui se découpe sur un ciel de couchant sur la mer. Les nuages pris dans la lumière et dans la couleur saturée à l'extrême viennent traverser cette tête, comme si les pensées elles-mêmes se matérialisaient pour venir rejoindre ces nappes de ciel aux couleurs mouvantes, changeantes. Brûlure de la pensée et brûlure du couchant. Pas la modélisation scientifique des différentes zones du cerveau, par l'usage d'un système coloré, mais la métaphorisation de la production mentale, de l'activité cérébrale, traduite dans la beauté d'une peinture mouvante. La pensée de la pensée mise en images. Je tiens ce moment filmique pour l'un des plus beaux qui puisse donner image à la Noosphère. Là encore, cette sensation peut entrer en coïncidence avec cet état mental que décrit Michaux : « L'impression était qu'on m'arrachait des couleurs, de moi, de ma tête, d'un certain endroit en arrière de mon cerveau. » (Michaux, 1987, p. 92) Ou, encore, évoquer Paul Klee — que cite Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* (1991, p. 67) —, qui définissait la couleur comme « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent ». Dans tout l'extrait final, la pensée a été évoquée par les voix entendues *off* — dont un dialogue entre le personnage principal et une jeune femme qu'il nomme « mademoiselle », durant le trajet proprement dit. La discussion part d'une réflexion sur l'Histoire et sur le Temps (le personnage, Edgar, interroge les témoins de la Seconde Guerre mondiale, dans sa quête d'éléments qui lui permettraient de composer sa cantate dédiée à Simone Weil), puis semble prendre pour sujet la pensée en elle-même : « Quand je pense à quelque chose, en fait je pense

à autre chose. On ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose » ; « L'homme fabrique des idées, c'est un téméraire fabricant d'idées. » Puis le dialogue, qui mêle ce flux de citations — de pensées qui viennent se mêler aux autres pensées dans l'espace pensant de la Noosphère —, fait entendre cette interrogation de la voix féminine : « Encore un mot, vous connaissez la phrase de Saint-Augustin, "la mesure de l'amour c'est aimer sans mesure" ? », et la réponse laconique d'Edgar : « Oui ».

Cette corrélation — proche de la pensée de Teilhard de Chardin — d'une Noosphère liée à une dimension universelle de l'amour se retrouve de manière très symbolique dans un ultime film que je souhaite aborder, *Solaris*, de Tarkovski. De ce film complexe, réponse spiritualiste à la vision de 2001 *l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, apparaît un élément primordial qui, lui aussi, pourrait être une parfaite illustration de la Noosphère. Cet élément est une forme d'océan cosmique. Dans l'extrait que j'analyse, qui se situe par-delà la figuration humaine de la pensée — dans le gros plan en particulier qui, longtemps, a accompagné cette réflexion réside sans doute la clef de tout le film. Cet océan est filmé d'au-dessus, sous forme d'un gigantesque mouvement tourbillonnaire, une nappe mouvante. Parmi les remarques adressées par le comité de censure soviétique à Tarkovski sur son film, figurait celle-ci : « On ne comprend pas que l'Océan soit doué d'intelligence. » (Tarkovski, 1993, p. 60) Tout en révélant son absurdité, la censure officielle avait visé juste. Oui, il s'agit bien d'un océan cosmique doué d'intelligence, et n'est-ce pas là la définition même de la Noosphère ? Sur ces images, la voix *off* laisse entendre ces propos :

Je t'aime toi. L'amour est un sentiment qu'on éprouve, mais qu'on ne peut expliquer. On peut expliquer une notion, mais on n'aime que ce qu'on peut perdre. Soi-même, une femme, la patrie. Jusqu'ici l'humanité et la Terre étaient inaccessibles à l'amour. Nous sommes si peu nombreux, à peine quelques milliards. Une poignée. Et si nous étions ici pour que les hommes ne soient qu'une raison à l'amour ?

Si Tarkovski cite plusieurs penseurs et pensées mystiques dans ses écrits, je n'en connais pas qui mentionneraient Teilhard de Chardin, avec lequel il entre cependant dans une très forte alliance involontaire. L'océan de *Solaris*, c'est la Noosphère, pourrait-on dire, et la vision en plongée de cet océan — où se crée une spirale pensante comme dans la spirale contenue dans l'œil du générique de *Vertigo* —, entre en correspondance parfaite avec cette description de la vision par un extra-terrestre potentiel que faisait Teilhard de Chardin, d'une planète « non pas bleue de ses mers ou verte de ses forêts — mais phosphorescente de pensée » (Teilhard de Chardin, 1970, p. 180).

Pour finir, je citerai Chris Marker qui, dans son film consacré à Tarkovski, *Une Journée d'Andreï Arsenevitch* (1999), fait dire par la voix *off* de Marina Vlady :

À la fin de *Solaris*, après la station de l'espace où un mystérieux océan envoie des ondes hallucinatoires modelées sur la mémoire des habitants, le personnage principal est revenu sur terre, dans sa maison natale. Et l'envol de la caméra nous révèle que ce retour est encore une illusion, que l'océan secrète à sa surface des îlots de mémoire. Il

a beaucoup été dit que cet Océan était une figure de Dieu. Seulement, si c'est Dieu, qui le regarde ?

Si je devais répondre à l'interrogation de Marker, je dirais qu'à mon sens le regard vient d'un œil-caméra de l'Esprit donnant à voir, par-delà l'écran-cerveau : la Noosphère filmique.

Bibliographie

- ARTAUD Antonin, 1978, *Ceuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard.
- ARTAUD Antonin, 1991, *L'Ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerf et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- ATLAN Henri, 1979, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Seuil, coll. « Points-Sciences ».
- BERGALA Alain (dir.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2 (1984-1998)*, Cahiers du cinéma.
- BERGSON Henri, 1985, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- BERGSON Henri, 1990, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- BRETON André, 1981, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- COUREAU Didier, 2001, *Jean-Luc Godard 1990-1995 (Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG) : Complexité esthétique, Esthétique de la complexité*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte ».
- COUREAU Didier, 2003a, « Jean-Luc Godard 1990-2000 ou la musique de la noosphère », dans M.-N. Masson et G. Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica ».
- COUREAU Didier, 2003b, « XX^e siècle, cathédrale de la douleur (à propos de JLG/JLG et *Histoire(s) du cinéma*) », dans R. Prédal (dir.), *Où en est le God-Art ?*, Paris-Caen, Corlet, coll. « CinémAction », n° 109.
- COUREAU Didier, 2003c, « Théâtre Nô et noosphère filmique (à propos de *Level Five* de Chris Marker) », dans S. Benassi et A. Cugier (dir.), *Le Montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, revue CIRCNAV, n° 14, Lille-Paris, Université Lille 3 / L'Harmattan.
- COUREAU Didier, 2004, « Poétique filmique de la noosphère. Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001 », dans S. Liandrat-Guigues et M. Gagnebin (dir.), *L'Essai au cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante ».
- COUREAU Didier, 2010, *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques/Ars ».
- DELEUZE Gilles, 1985, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DELEUZE Gilles, 1990, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit.
- DELEUZE Gilles, 2002, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».
- DELEUZE Gilles, 2003, *Deux régimes de fous (textes et entretiens 1975-1995)*, D. Lapoujade éd., Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

- DULAC Germaine, 1994, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, P. Hillairet éd., Paris, Paris Expérimental.
- EPSTEIN Jean, 1950, « Le Monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, n° 56.
- EPSTEIN Jean, 1955, *Esprit de cinéma*, Genève-Paris, Jeheber.
- EPSTEIN Jean, 1974, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub ».
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne (dir.), 2008, « Le mouvement des concepts (esthétique-cinéma) », *Murmure*, hors-série n° 4, Grenoble, De L'Incidence.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1991, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».
- MICHAUX Henri, 1987, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- MICHAUX Henri, 1998, *Passages*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- MORIN Edgar, 1991, *La Méthode*, 4. *Les Idées : leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil.
- TARKOVSKI Andreï, 1993, *Journal (1970-1986)*, Paris, Cahiers du cinéma.
- TEILHARD DE CHARDIN Pierre, 1970, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, collection « Points-Essais ».
- TEILHARD DE CHARDIN Pierre, 2001, *L'Avenir de l'homme*, Paris, Seuil, coll. « Points-Sagesses ».