

Folds, Cracks, splits of the Subject. Otto e mezzo or the discovery of an authenticity of cinema

Piures, Fêlures, éclatements du Sujet.

Otto e mezzo ou la trouvaille d'une authenticité du cinéma

Mur Quentin

Abstract

“Asa Nisi Masa” is a word or a sentence that the clairvoyant Maya says to her assistant Maurice, who uses this meaningless word-sentence to wander between the tables so that each person who hears it can immerse himself in his thoughts. The itinerancy of this meaningless phrase-word is precisely what is carried in itinerancy between the characters present in the scene. “Asa Nisi Masa” is therefore only a voice. But to whom or to what is this phrase addressed? Is this formula a magic formula? Or is it a password, that is to say, a word that allows passage from one place to another? This formula is what marks the passage, the qualitative crossing from one place to another by the simple vibration of voice in space.

But what is this space? This space is precisely the film *Otto e mezzo* by Fellini, which takes up this address without the recipient of the voice moving within the space itself. This address without addressee is what the voice produces both as the itinerancy of its presence in the movie space, and what is spread in every pore of the flesh both of the characters, but also of the spectators, because it is precisely this cinematographic reflection - we could say like crumpled paper - that the folds and folds of this surface inscribe itself in the depths of intimacy, singularity and relationship to the world. A relationship to the world, not so much equivocal - if not rather polyvocal - which deals with the connections between two worlds; that of affects as a vehicle of thought and reason and that of the unconscious.

In conclusion, we will see how this liberated voice emancipates the cinema itself, within the tension between letter and cinema, the result of which is marked by a weakening - or another orientation - of the narrative. To this end, we shall indicate two different cases: *Otto e mezzo* of course, but also DERKAOUI Mostafa's film *About some meaningless events*.

Keyword: Cinéma, Semiotics, Voice, Derrida, Deconstruction, Psychoanalysis.

« Tu as, si tant est que cette possibilité existe, la possibilité de faire un commencement. Ne la gaspille pas. Si tu veux pénétrer en toi, tu n'éviteras pas la boue que tu charries. Mais ne t'y vautre pas. Si, comme tu le prétends, la blessure de tes poumons n'est qu'un symbole — symbole de la blessure dont l'inflammation s'appelle F. et dont la profondeur s'appelle justification — s'il en est bien ainsi, les conseils des médecins (air, soleil, lumière, repos) sont aussi un symbole. Saisis-toi de ce symbole »¹

« Comme le chemin est long de ma détresse intérieure à la scène qui se passe dans la cour. Mais on est désormais dans son pays natal, et l'on ne peut plus repartir . »²

Dans son *Journal*, l'écrivain Franz Kafka écrit :

« Avec quel regard méchant et débile je m'observe [vérifie-t-il, consterné] ! Il faut croire que je ne puis pas forcer la porte du monde mais que je peux rester tranquillement couché, concevoir, développer en moi ce qui a été conçu, et me produire tranquillement. »³

S'observer afin de ne pas fermer la porte du monde, voilà la lutte que mène Kafka lorsque dans son *Journal*, véritable atlas de son âme, celui-ci déploie l'ensemble des plis de sa subjectivité éclairée par les fêlures et les brisures qui montrent les zones d'ombres de sa psyché. S'il intrigue autant, c'est que non seulement il a poussé le langage jusqu'à une limite comme le dit Deleuze, mais qu'il en a développé toute une géographie, une topologie⁴. Si l'espace est central dans l'œuvre de Kafka, on retrouve des jonctions entre l'écrivain pragois et le réalisateur italien notamment autour de la publication du *Livre de mes rêves*⁵. Fellini s'empare de Kafka comme plume expérimentale afin de construire l'impossibilité de sa propre autobiographie et qui portera toutefois le titre d'*Otto e mezzo*. Il faut avoir en tête qu'avant de porter ce nom, le film devait se nommer *La Bella Confusione: Le Beau Désordre*. Ce beau désordre a été pourtant à l'origine d'un des plus grands films de l'histoire du cinéma⁶. Or, comment faire pour saisir dans sa singularité un film aussi complexe qui tend toujours vers une limite et dont l'itinerance construit les va-et-vient entre l'espace réel et l'espace cinématographique qui ne se limite pas au simple espace imaginaire.

Cette complexité topologique et nomologique de la psyché humaine dévoile dans la relation entre psychanalyse et cinéma que l'humain n'est pas détenteur de sa mesure entre lui et le non-humain ; entre ce qu'il est et les forces latentes et adjacentes à sa conscience. L'instauration de cette double limite qui est aussi un dialogue entre l'inconscient et l'invisible, peut-être pensé selon la même modalité qu'utilise Guillaume Sibertin-Blanc lorsque il analyse la relation pour la radio France Culture⁷ entre Deleuze et Kafka. Guillaume Sibertin-Blanc affirme que la littérature « pousse le langage à la limite du non-sens, et entraîne dans son sillon une autre anthropologie » dont la subjectivité se trouve mise en mouvement. En effet, la subjectivité humaine traverse des expériences non-humaines et cette non-humanité peut trouver une issue dans la littérature au travers de la figure de l'animalité comme chez Kafka ; dans la psychanalyse avec le principe de libérer sa parole et dans celle-ci

de tisser des associations d'idées qui révèlent des zones de l'inconscient et un espace temporel de latence ; mais aussi dans le cinéma par des modalités d'introspections que portent des géométries particulières comme le plis, la fêlure ou l'éclatement. Dans notre texte, nous explorerons comment se pose la question de la psychanalyse comme lieu même du dialogue et de ses prises avec la subjectivité mais aussi quelles sont les métamorphoses qui sont induites sur les formes esthétiques propre au cinéma.

Notre position est la suivante. Si chez Kafka les lignes de fuites propres à l'animalité posent à la fois une aversion et un amour pour la littérature fuyant justement l'approche psychanalytique du roman familial du névrosé⁸ pour des formes brèves, ou des formes inachevées ; le cinéma et particulièrement celui de Fellini introduit un dialogue de la psychanalyse avec elle-même à travers la médiation du cinéma comme réflexivité. Cette spécularité de la psychanalyse avec elle-même et dont le cinéma dévoile d'autres formes, d'autres scansiones et d'autres géographies à travers une constante tension narratologique, fait de lui le meilleur interlocuteur possible avec la psychanalyse. C'est en cela que face aux diverses définitions du cinéma, son authenticité repose sur la constante déconstruction par des ruptures, des collages, des tissages asymétriques au cœur même de la narration linéaire induisant dans cette libération des brisures dans les chaînes sémantiques et signifiantes⁹. Se libérer de la chaîne signifiante, c'est ce rapport d'introspection et de tension entre « *le-protagoniste-acteur-double-du-réalisateur* » qui porte le nom de Guido Anselmi et dont sa psyché va être l'opéra du conflit qu'il mène pour sublimer cette névrose en s'incarnant dans une tension psycho-somatique¹⁰ et qui ne peut trouver de résolution que dans la création.

Notre problématique est la suivante. Cette alliance entre le cinéma et la psychanalyse - ou pour mieux dire de la psychanalyse avec elle-même dont le cinéma en serait un miroir - déploie dans une intensité un retour à l'analyse topique pré subjective. Cette forme prés subjective re-coordonne à la fois l'espace mais aussi ces dynamiques transversales notamment celle de la voix comme premier-dernier point de l'appréhension de la subjectivité dans sa relation avec le monde. Laisser à la voix la possibilité de s'ébattre dans l'espace, c'est dévoiler de nouveaux espaces dont l'opération est marquée par le passage de l'analogie - comme stabilisation d'hétérogènes au sein même de la narration par le sens - pour l'association d'idée. L'association d'idée, qui est un outil au sein même de la pratique analytique, prend en charge justement les pliures, les fêlures et les éclatements du sujet dans les pistes au travers de ses propres itinérances. Pour cela nous démontrerons à partir d'*Otto e mezzo* comment Fellini, a produit dans ce film une authenticité du cinéma en dessinant une topographie dont la technique même de celui-ci, prend en charge des pliures, des fêlures, des éclatements : le faire-voir invisible dans sa force qui la dessine. Cette libération de la voix à travers le cinéma sera enfin mis en dialogue lors du dévoilement du dispositif cinématographique lui-même, grâce au

film de Mostafa DERKAOU, *About some meaningless events* dont la proximité induit un régime un signe, un saut qui libère la voix de la narration, de la narratologie, ouvrant le cinéma vers la production d'autres percepts et de sensations.

I) Les traces d'un ailleurs. Pliures

En 1899, Sigmund Freud dans son chapitre VII de *L'Interprétation des rêves* a désigné un geste théorique qui porte le nom de topique. On entend par topique psychique des sortes de « cartes » de l'âme humaine. Ce geste que nous pourrions qualifier de kantien et de post-kantien à la fois, s'inscrit dans une recherche constante de cartographier les dynamiques de la psyché humaine par delà le visible. Le rôle de la topique vient tripler l'approche freudienne de l'inconscient. Avant celle-ci, Freud inscrivait l'inconscient dans des coordonnées *dynamiques* - l'étude des conflits psychiques - *économiques* - qui sous tend un concept de force et de puissance productrice en jeu dans le symptôme- et enfin *topique*. La topique trouve un usage de premier plan. Tout comme le cinéma qui se construit par l'inscription d'images dans le temps dans un espace¹¹ particulier qui est celui du déploiement de la bobine, Freud construit une assimilation de l'appareil psychique à l'endroit où se forme l'image dans un quelconque système optique. L'appareil psychique est un instrument dont les parties sont des instances ou systèmes:

« L'idée qui nous est ainsi offerte est celle d'un lieu psychique. Écartons aussitôt la notion de localisation anatomique. Restons sur le terrain psychologique et essayons seulement de nous représenter l'instrument qui sert aux productions psychiques comme une sorte de microscope compliqué, d'appareil photographique, etc. Le lieu psychique correspondra à un point de cet appareil où se forme l'image. Dans le microscope et le télescope, on sait que ce sont là des points idéaux auxquels ne correspond aucune partie tangible de l'appareil. Il me paraît inutile de m'excuser de ce que ma comparaison peut avoir d'imparfait. Je ne l'emploie que pour faire comprendre l'agencement du mécanisme psychique en le décomposant et en déterminant la fonction de chacune de ses parties [...]. Représentons-nous donc l'appareil psychique comme un instrument, dont nous appellerons les parties composantes: «instances» ou, pour plus de clarté, «systèmes». Imaginons ensuite que ces systèmes ont une orientation spatiale constante les uns à l'égard des autres, un peu comme les lentilles du télescope »¹²

L'appareil a deux extrémités, d'un côté le système P (perceptif) qui reçoit les perceptions sensorielles¹³ et de l'autre le système M qui constitue l'accès à la réalité. Entre les deux nous avons des systèmes psys qui inscrivent les dynamiques. Lorsqu'une stimulation entre dans l'appareil psychique, cette stimulation inscrit son passage sous forme de traces mnésiques au sein des systèmes psys. Ces systèmes retiennent tel ou tel aspect de la stimulation produisant des

formes de *différences*. L'inconscient dans ce système d'information est comme une machine qui traite en fonction de la quantité d'énergie qu'elles véhiculent et non pas en fonction de leurs qualités sensibles. L'inscription de l'ailleurs dans la subjectivité se fait par la médiation de la trace mnésique qui tout en étant latente, s'actualise par des stimuli extérieurs à sa propre inscription. Cette trace mnésique qui s'efface, disparaît et qui tend jusqu'à l'infini, nous renvoie au pôle intensif de la détermination et de l'indétermination de la subjectivité. Cette inscription qui porte le nom de trace, va être nommé pli chez Deleuze en lui accordant une fonction particulière concernant la subjectivité :

« C'est le pli qui va à l'infini, pli sur pli, pli selon pli »¹⁴

Cette détermination première que produit l'infini dans son¹⁵ dans la subjectivité - c'est à dire dans le monde intérieur - nous renvoie à la fois dans les modalités de subjectivations et simultanément à nos déterminations. Si l'infini est premier c'est parce qu'il est la plénipotentiaité du possible inscrivant dans l'événement les plis de la conscience qui mis ensemble forment notre individualité ainsi que les modalités relationnelles à venir. La finitude quant à elle n'est qu'un fait. Elle n'est qu'un fait parce qu'elle trouve en son sein la possibilité de ce que Deleuze nomme l'acte de création. Au contraire de Dieu qui n'est que spontanéité, les plis de la subjectivité ne se réduisent pas à une téléologie. Les plis de la subjectivité renvoient aux :

« convulsions tectoniques renvoyant, cette fois, à la terre, « une terre profondément labourée »¹⁶

Les convulsions tectoniques marquent, dévoilent et déploient une temporalité inconsciente ; temporalité d'un temps actuel qui tapi dans l'ombre de l'inconnaissable creuse sa propre topique. C'est dans cette géographie mouvante et mobile, inassignable ni à une ligne ni à un théâtre que le cinéma apporte sa première authenticité. Si la réceptivité de l'espace-temps qui est la spontanéité du « Je pense » comme figure du protagoniste, celle-ci stabilise la narration filmique, l'hétéronymie entre Guido qui est Federico à travers Marcello, produit quant à elle une difformité de l'homme ; difformité qui comme le dit Deleuze :

« Au sens étymologique du mot, c'est-à-dire dis-forme, il claudique sur deux formes hétérogènes et non symétriques : réceptivité de l'intuition et spontanéité du « je pense »¹⁷.

L'indétermination de l'existence va être sémantisée par l'arsenal moral et législatif du surmoi qui introduit le sens - principalement par l'interdit - et ce sens détermine la tension qui traverse le conflit entre le ça et le Moi dans une détermination. Déployons un peu cette topique au travers du Cogito comme certitude de l'existence; et dont cette stabilité et solidité inscrit la force d'un personnage dans n'importe qu'elle narration. Si je pense, je suis. Mais que suis-je ? A ce moment de la proposition je ne suis qu'une existence indéterminée. La proposition suivante est la ressaisie dans ce cercle téléologique de la certitude que « je suis une chose qui pense ». Le cerclage de la répétition entre le *je pense*

= *je suis* introduit la détermination « je pense « qui détermine l'existence indéterminée « je suis ». Cette idéalité s'inscrit toutefois dans une détermination qui porte le nom d'*esthétique transcendante* déterminant l'existence dans l'espace et le temps, c'est-à-dire sous la forme de la réceptivité. Comme le dit Deleuze :

« L'existence est donc déjà donnée par là, mais pas la manière sous laquelle elle est déterminable. Il faut pour cela l'intuition de soi-même (c'est-à-dire la réceptivité), qui a pour fondement une forme, c'est-à-dire le Temps qui appartient à la réceptivité –(le temps c'est la forme sous laquelle mon existence est déterminable). Je ne peux donc pas déterminer mon existence comme celle d'un être spontané, mais je me représente seulement la spontanéité de mon acte de penser ou de détermination, et mon existence n'est jamais déterminable que dans l'intuition, comme celle d'un être réceptif. Mon existence n'est déterminable que dans le temps comme l'existence d'un être réceptif, lequel – être réceptif –, dès lors, se représente sa propre spontanéité comme l'opération d'un autre sur moi »¹⁸

Or, dans l'attente de la spontanéité c'est être aux aguets, être dans l'attente d'une possible indétermination qui ouvre l'espace de la création en transformant littéralement la détermination immédiate du temps et de l'espace. C'est en cela que l'indéterminable est justement ce que cherche Guido dans *Otto e mezzo*. Ce qu'arrive à faire Fellini au travers de la représentation de son introspection c'est de matérialiser la zone d'indéterminabilité de la « pré conscience » recueillie dans une temporalité de la latence et de la formation de la culture individuelle. On comprend dans ce cas, l'importance des tensions et des dynamiques qui entourent cette zone trouvant dans la fabrication de protagonistes qui sont pris dans l'espace de fiction ne pouvant s'ébattre comme il le souhaite, excepté si le maître de la spontanéité qui est l'auteur.e se laisse diriger par sa créature. En cela, la scène d'ouverture de *Otto e mezzo* représente une ligne de fuite similaire à Kafka qui écrit dans son *Journal* :

« Stabilité. Je ne veux pas me développer dans un sens défini, je veux changer de place, c'est bien, en vérité, ce fameux « vouloir-aller-sur-une-autre-planète », il me suffirait d'être placé juste à côté de moi , il me suffirait de pouvoir concevoir comme une autre place la place qui est la mienne. »¹⁹

L'espace subjectif plié des marques de l'extérieur vers l'intérieur ouvre vers d'autres univers, géographie, planètes. Cette intensité des pliures peut lorsque celles-ci deviennent intenable se déchirer, s'ouvrir, laissant voir une béance, béance qui est celle de l'espace de la fêlure. Le passage de la pliure à la fêlure c'est notamment l'écrivain américain Francis Scott-Fitzgerald qui en donne la plus belle définition :

« Toute vie, bien sûr, au fil du temps se délabre, mais les chocs qui constituent la partie spectaculaire du processus, les coups soudains et violents portés – du moins apparemment – de l'extérieur, ceux que l'on se rappelle, auxquels on attribue ses malheurs,

dont on parle à ses amis dans des moments de faiblesse, n'ont guère d'effets immédiats. Il existe une autre espèce de choc qui vient de l'intérieur, que l'on n'éprouve pas avant qu'il ne soit trop tard pour y remédier, avant d'avoir acquis l'absolue certitude que, d'une certaine manière, on ne sera jamais plus le même homme. La première sorte de cassure paraît survenir vite, la seconde a lieu sans presque que l'on s'en aperçoive mais l'on s'en rend vraiment compte d'un seul coup »²⁰

Et plus loin cette grande tension entre deux espaces de limites qu'il faut arriver à tenir afin de ne pas céder, s'effondrer et disparaître dans une folie sans-nom:

« Etre plein d'esprit et de talent pour la conversation, et, simultanément, fort, sérieux, silencieux. Etre généreux, ouvert, prêt à se sacrifier, mais néanmoins mystérieux, sensible, et même un peu mélancolique et amer. Etre à la fois lumière et ombre. Harmoniser, fonder tout ceci en un seul homme- ah, voilà qui valait d'être réalisé²¹. »

La pliure est une continuité, même si elle produit des ouvertures, elle ne rompt pas avec l'espace ni avec le temps. Elle assigne la trace mnésique dans une ouverture dans laquelle l'autobiographie semble être encore possible. On le voit dans la séquence où Guido se retrouve assailli à la fois par l'ensemble des producteurs, des directeurs de castings, et d'acteurs/actrices qui demandent un rôle, il danse au travers d'onomatopées « smack-smack », de capes-foulards qui le font sortir du champ et entrer à nouveau, interrompre des dialogues pour sortir de situations contraignantes, et de faire de la flatterie à celles et ceux qui lui en demandent trop. Son désir de fuir ce monde tout en réalisant son film est ce qui veut marquer les plis des conjonctures. Néanmoins lorsque l'intensité des pliures est si forte, il se peut que se déchire la surface et que le pli se transforme donc en fêlure.

II) La lumière d'un autre milieu physique. Fêlures

La multiplication des pliures, des plis dans la subjectivité produit dans leur intensité une béance. Comme un papier que l'on pli de plus en plus, le pli se déchire. C'est dans le mouvement de la relation entre le déterminé et l'indéterminé - c'est à dire entre la réceptivité et la spontanéité - que se produit cette béance car elle n'est localisée que sur le pli lui-même. Alors qu'est ce qui passe à travers cette béance ? c'est précisément la lumière. La lumière comme « quelque chose de plus qu'un milieu physique »:

« elle est un milieu physique, mais elle est quelque chose de plus ; elle est ce que Goethe voulait, à savoir un indivisible. le visible et l'énonçable sont dans un tout autre rapport que la proposition et le référent, que la proposition et l'état de chose, d'une part. D'autre part le visible et l'énonçable sont dans un tout autre rapport que le signifié et le signifiant. »²²

La béance occupe chez Fellini cette intensification des plis, de l'ailleurs donnant accès à des états de conscience à la limite du fragile qui dispose et redispone les coordonnées de la subjectivité et simultanément les relations entre temps et espace dont la plaie béante ouvre une autre subjectivité:

« Plus que sa profondeur et son degré d'infection, c'est l'âge d'une plaie qui fait son caractère douloureux. Être sans cesse rouvert dans le même sillon à vif, voir appliquer un nouveau traitement à la plaie déjà opérée d'innombrables fois, c'est cela qui est affreux. »²³

Mais aussi :

« Ici, il semble évident que les mondes subsistent et que je suis aussi ignorant, aussi perdu, aussi inquiet en face de la maladie que dans mes rapports avec le garçon de l'hôtel, par exemple. Mais pour le reste, la séparation me paraît être par trop précise, dangereuse dans sa précision, triste, trop tyrannique. Habiterai-je dont l'autre monde ? Oserais-je dire cela »²⁴

On voit que dans les deux citations de Kafka se dévoile le couple entre la voix et le voir. Cette différence se trouve dans la tension que soulève Deleuze lorsque il analyse l'énoncé de Blanchot : « *Le parler ce n'est pas voir* »²⁵ On retrouve dans cette confrontation entre le parler et le voir que la triangulation est tenable avec le cinéma. Parce que tout un aspect du cinéma que l'on retrouve d'ailleurs avec la littérature — du moins avec les plus grands auteurs contemporains - ceux-cioint introduit dans le cinéma ou/et la littérature une faille, une béance fondamentale entre l'audio et le visuel. C'est sans doute par là qu'ils ont promu l'audiovisuel à un nouveau stade, en faisant passer une faille entre voir et parler, entre le visible et la parole.

Cette béance, cette fissure implique un changement de milieu dont la topologie n'est pas réductible ni à une simple surface ni à un théâtre. Il y à la fois un changement de protagonistes, mais aussi de disposition scénique et donc de topique²⁶. La tension économique et dynamique qui traverse la topique entre les différences instances psychiques et sociales assigne que le Moi n'est jamais aux prises avec lui-même. Traversé par le ça dont il sait que sa fonction est de réaliser le possible qui persévère dans son être, le Moi est au prise avec le Surmoi et le Monde Extérieur. Le Moi est une béance éclairé par le ça dont les milieux physiques du Surmoi et du Monde Extérieur tracent les plis à l'intérieur de la grotte du Moi. C'est dans cette tension physico-géographique que se joue l'impossibilité de l'autobiographie lorsque la fêlure est présente, car le Moi n'est plus saisissable dans sa positivité univoque. En cela, ce sont à partir des fêlures que l'on retrouve dans le film de Fellini que se produit une mise en jeu dans le passage d'un monde physique vers un autre.

Ces passages entre différents mondes physiques constitue les éléments du montage narratif dans lequel Guido est engoncé. On le voit à l'ouverture entre le passage d'un espace onirique porté par l'aéronef et le réveil brutal d'une main tendue vers le ciel ; puis le

passage de la salle de bain aux sources thermales dans laquelle se dévoile le désir de Claudia Cardinale comme une danseuse offrant le remède au protagoniste. Autre scène marquante, c'est celui où Guido après un ébat sexuel avec sa maîtresse se retrouve au milieu des ruines. Ruines qui semblent être celle de son enfance car le dispositif familialiste tourne à plein régime et qui renvoie Guido-Mastroianni-Fellini dont l'enchevêtrement se construit dans son actualité psychique lorsqu'il se retrouve aux prises avec le réel de la profession cinématographique qu'il essaye de fuir. Cette fuite trouvera son acmé lorsqu'il trouvera dans l'éclatement de la forme cinématographique les énergies libérées qui lui permettront enfin de réaliser son film.

III) L'énergie libérée de l'éclatement.

Le dernier élément que l'on retrouve dans le film est celui de l'éclatement du sujet Guido. Cet éclatement est le dernier ressort cinématographique que fait Fellini dans l'utilisation de la topologie. En effet, Fellini rejoint ce que dit Gerard de Nerval dans *Aurélia* lorsqu'il parle de « *l'épanchement du songe dans la vie réelle* » ; c'est à la fois le moment de la libération de Guido, le moment où la torsion subjective introduit dans le cinéma une authenticité propre. Une des grandes inscriptions qui vient mettre à mal à la fois l'économie psychique et corporelle de Guido sont les les insomnies. Dans la scène d'ouverture, au réveil, on retrouve Guido qui se réveille le bras tendu comme pour appeler à l'aide ou simultanément entre dans la chambre des médecins pour une cure. Ce rêve qui ne porte pas la trace du cauchemar fait échos encore une fois à ce que dit Kafka dans son *Journal*:

« Insomnie presque totale ; torturé par les rêves, comme par une pointe qui les graverait en moi, dans la matière réfractaire que je suis. »²⁷

Le rôle de l'insomnie comme les états hypnagogiques inscrivent la subjectivité dans un rapport qui l'épuise. Cet épuisement est présent tout au long du film ; mais c'est pourtant ce qui permet de passer d'une topologie à une autre. C'est en cela que le troisième et dernier moment de l'itinérance convoque la question de la topologie lacanienne. Dans la continuité ouverte par Lacan d'une réévaluation du signifiant²⁸ par rapport au signifié - et donc une mise en intensité de la question du non-sens - c'est justement que le rapport du langage au réel n'est pas un embrassement mais un choc. Toutefois les forces de ce choc ne sont pas des forces qui disparaissent dans un vide. Bien au contraire, elles dévoilent à la fois un agencement, un espace troué sans centre, mais aussi un détermination du langage non plus comme prise de possession sur le réel mais comme révélateur d'une structure:

« La structure du langage est capable de nous répondre, disait-il, il [ne] s'agit pas là de quelque chose qui préjuge de l'adéquation absolue du langage au réel, mais de ce qui, comme langage, introduit dans le réel tout ce qui nous y est accessible d'une façon opératoire. Le langage entre dans le réel et il y crée la structure²⁹. »

Cette question du langage dans sa relation à l'imaginaire et au symbolique, va être traité par Fellini par la transformation qu'il effectue du mot au mot de passe comme dernier point de souveraineté du langage avec la voix. Dans la séquence du mot de passe « *Asa Nisi Masa* », la médiation qu'induit la relation entre le cinéma et la psychanalyse dans le traitement du langage et de son rapport au réel convoque la relation du signifiant dans ce qu'il a de plus à nous dire que celle du signifié. Le dispositif scénique est le suivant : « *Asa Nisi Masa* » est un mot , ou bien une phrase que dit la clair-voyante Maya à son assistant Maurice, lequel utilise ce mot-phrase sans sens pour se balader entre les tables afin que chaque personne qui l'entend puisse se plonger dans ses pensées. Ce mot-phrase sans sens est ce qui est porté en itinérance entre les personnages présent dans la scène. « *Asa Nisi Masa* » n'est à proprement parler qu'une voix. Mais à qui ou à quoi est adressé cette voix ? Elle est adressée au grand Autre. C'est parce que cette voix n'est pas dirigé vers quelqu'un qu'elle se dirige automatiquement dans l'économie du récit vers son point le plus inatteignable...

Cette formule est ce qui marque le passage, le franchissement qualitatif d'un lieu à un autre par la simple vibration qu'opère la voix dans l'espace. Or quel est cet espace ? Cet espace est précisément le film *Otto e mezzo* qui prend en charge cette adresse sans destinataire de la voix qui se déplace au sein même de l'espace. Cette adresse sans destinataire, est ce que la voix produit à la fois comme itinérance de sa présence dans l'espace filmique, et ce qui se répand dans chaque pore de la chair tant des personnages, mais aussi des spectateurs au travers d'une surface s'inscrivant au plus profond de l'intimité, de la singularité et du rapport au monde. Rapport au monde, non tellement *équivoque* - sinon plutôt *polyvoque* - qui porte sur les mise en relation entre des mondes ; celui des affects comme véhicule de la pensée et celui de l'inconscient. C'est cette polyvociété constante qui est la marque de l'éclatement de Guido

Dans cette perspective, Fellini dévoile que la psyché humaine n'est pas uniquement une relation de temps présentifié dans une conscience, ni un simple théâtre, mais un itinéraire des flux et des modalités de désir qui prises simultanément sont des modalités sémiologiques et affectives qui tirent chacune de leur côté le sujet. Cet éclatement du sujet, est à la fois cartographiable dans ses relations intérieures comme le montre les divers processus de montage tout au long du film mais aussi dans ce que l'on pourrait nommer le concret. Concret qui justement ne l'est pas tout à fait mais plutôt un réel de fiction, de vitesses comme le montre l'espace cinématographique à la fois comme mise en scène mais aussi comme images gravées sur de la pellicule qui distord l'ensemble des perceptions. Cela n'est pas sa rappeler aussi la dimension toute particulière du Golem dont la distorsion significative transforme sa propre essence:

« Ayant fait ce constat, pourquoi ne se créerait-il pas de toute pièce soi et tout d'une pièce par la fiction, comme un « *Golem* », comme la célèbre créature de

la légende juive pragoise ? Qui, sinon lui, peut songer à écrire et à écrire sur le front de ses héros de fiction substitutifs — comme Joseph K. — implicitement le mot « *Emeth*³⁰ » ou le mot « *meth*³¹ »

Si le mot donne toujours plus de réalité au concret par l'accès au domaine symbolique, on voit ici dans cet espace et dans ce temps - celui de l'éclatement - que si le mot rentre dans le régime symbolique alors il ne peut être qu'un mot de passe d'une géométrie physique³² vers une autre. Cette possibilité n'est en acte que dans la disposition de la mise en place d'une limite de la voix de la conscience et du fait que :

« le langage parasite l'homme, il implique une dimension qui tient à la dysharmonie qu'il introduit : il n'y a plus de coaptation possible entre l'être et son environnement, mais au contraire un hiatus, un manque. Il ne s'agit plus d'instinct ou de besoin, mais de demande et de désir. Et la médiation, l'échange entre les sujets désirants qui en sont les corrélats, leur coexistence même, ne sont situables que dans ce système symbolique où le sujet se compte comme *je* et se structure comme effet du signifiant, alors que le moi se produit d'une identification imaginaire. »³³

Toutefois, s'il faut redisposer le rôle de la voix de la conscience, il est nécessaire d'ouvrir un espace des possibles d'autres voix. On retrouve cela en particulier au sein de la clinique des paranoïdes ou des schizophrènes dont se manifeste une troisième personne qui prend possession du sujet. Cette prise de possession indique un retour à l'indéterminé, mais dont le statut de la voix occupe une place essentielle. L'exercice supérieur de la voix naît lorsque la parole s'adresse à ce qui ne peut être que parlé. Et pourquoi est-ce quelque chose qui ne peut être que parlé qui définirait l'exercice supérieur de la parole. C'est aussi bien quelque chose qui ne peut pas être parlé, sous-entendu : « ce qui ne peut être que parlé c'est quelque chose qui « ne peut pas être parlé du point de vue de l'usage empirique »³⁴. Mais l'usage empirique de la parole c'est parler de ce qui peut être également vu ; ce qui ne peut être que parlé c'est ce qui se dérobe à tout usage empirique de la parole, donc ce qui ne peut être que parlé c'est ce qui ne peut pas être parlé du point de vue de l'usage empirique . En d'autres termes ce qui ne peut être que parlé c'est la limite propre de la parole. L'exercice supérieur d'une faculté se définit lorsque cette faculté prend pour objet sa propre limite. Cette idée Deleuze l'a repris justement lorsqu'il prolonge l'intuition de Blanchot³⁵ sur la parole et l'applique à la vue :

« si parler ce n'est pas voir, dans la mesure où parler c'est parler de la limite de la limite de la parole, parler de ce qui ne peut être que parlé. Si parler ce n'est pas voir, voir ce n'est pas parler. C'est-à-dire que pour la vue aussi il y aurait un exercice empirique. Ce serait voir ce qui peut être aussi bien autre chose, c'est-à-dire ce qui peut être aussi bien imaginer, ou rappeler, ou parler. ça ce serait un exercice empirique ; et l'exercice supérieur de la vue ce serait voir ce qui

ne peut être que vu. Et voir ce qui ne peut être que vu, c'est voir ce qui ne peut pas être vu du point de vue de l'exercice empirique de la vision. Qu'est-ce qui ne peut pas être vu du point de vue empirique de l'exercice de la vision ? »³⁶

Ce que nous dit Deleuze, c'est en somme comment le cinéma dans sa relation totale entre l'audio et le visuel peut et doit tendre vers « l'image perdue de la ressemblance. L'image sans ressemblance. Et cette image sans ressemblance est plus vraie que l'objet. » C'est justement cela que l'on retrouve dans les corrélats filmés à la volée par Fellini. Ces moments intenses de l'acte de création comme éclatement qui prennent possession de la psyché de Guido trouvent dans cet invisible qui peut-être vu sous l'objet de la fascination, une tangibilité salutaire pour le personnage et dont le montage cherche continuellement à s'approcher. Cette fascination qui polarise l'oscillation créatrice est la tension même du film qui dicte son rythme au réalisateur. Ainsi si la résolution pourrait porter l'adage « l'art et le rêve » il en est toutefois vrai que c'est à travers le cinéma que cela est rendu possible notamment par l'accompagnement du visible dans l'aventure de la voix sans en ruiner le silence. Toutefois si le dispositif cinématographique d'*Otto e mezzo* prend en charge cette question, il n'en est pas moins vrai que le traitement se situe sur un domaine symbolique. Or, on retrouve la même problématique de la voix et du visible - autrement dit de l'éclatement à la fois du sujet et de la narration cinématographique - dans le film de Mostefa Derkaoui intitulé *About some meaningless events*.

Ce film polymorphe entre narration, documentaire, film d'actualité et film expérimental trouve son point d'acmé lorsque dans un bar, les divers acteurs-techniciens mélangent la frontière entre la réalité et l'espace cinématographique. Si le montage se fait autour d'échanges entre des plans et des contre-plans, la voix est ce qui rythme dans un brouhaha et dans sa toute-puissance la succession des images qui cherchent celui qui en est le détenteur. La voix constamment présente dans ce film est elle-même dans sa force de transgression des frontières du cinéma lui-même, la production de situations narratives archipéliques autour desquelles les protagonistes et techniciens vont graviter autour. L'ensemble de ce dispositif-mouvement dicté par l'invisible de la voix qui s'ébat dans l'espace audio-visuel transforme le film lui-même. Le trou de la voix va se matérialiser lorsqu'un crime est commis dans ce bar recentrant le film sur cet indéterminé. La saisie sensible et perceptible de cet indéterminé va entraîner de multiples réflexions sur le cinéma de la part des faiseurs eux-mêmes dans le présent qui leur est propre. Dans cette béance que produit ce film - comme disjonction entre l'événement parlé et l'image-événement- pourrait être la même chose qu'une disjonction entre une histoire qu'on ne voit pas et un lieu vide d'histoire ; qui non seulement libère la parole dans sa forme non linéaire mais pourrait aussi en libérer la vue dans l'apport intense de la réflexivité. Autrement dit : Qu'est-ce que l'on film ? Comment on film ce trou invisible et qui pourtant produit

un autre film ? La vue peut-elle aussi s'attendre au même destin que celui de la voix ? En conséquence, le cinéma est une distribution de l'audio et du visuel de part et d'autre d'une béance dont l'invisible, l'indéterminé et l'événement peuvent s'ébattre de telle manière à être libre, métamorphosant radicalement à la fois le cinéma lui-même mais aussi de dévoiler de nouvelles perceptions et de nouvelles sensations.

Notes finales

¹ KAFKA Franz, *Journal*, 15 septembre 1917

² *ibid.* *Journal*, 4 avril 1922.

³ *ibid.* *Journal*, 30 octobre 1921

⁴ Nous renvoyons en particulier aux textes de Kafka Le *Château* et Le *Terrier*

⁵ FELLINI, Federico, Le Livre

⁶ Comme le dit Alberto Moravia, *Candide*, 6 juin 1963 « Huit et demi » est un film aussi important pour la carrière de Fellini que pour le cinéma italien. Par rapport à *La dolce vita*, c'est une œuvre beaucoup plus poétique, plus cohérente, bien qu'elle soit moins ambitieuse et moins spectaculaire (...). Marcello Mastroianni a ajouté une création originale à son répertoire de personnages. C'est un acteur d'une finesse expressive assez rare aujourd'hui. » On peut aussi se référer à la critique d'Henry Chapier dans le *Combat* du 1^{er} juin 1963 qui écrit : « Un film passionnant, qui prouve que le cinéma est en mesure d'aborder des problèmes aussi abstraits que celui de la création artistique, aussi mystérieux et cachés que celui de l'inspiration et du talent, aussi fuyants que celui de l'angoisse et de la quête du bonheur. » de mes rêves, Paris, Flammarion, 2019 in Au cœur de Fellini Gianpiero Brunetta, p14

⁷ LE 07/12/2016 : Deleuze et la littérature Épisode 3 : Kafka, pour une littérature mineure in LES CHEMINS DE LA PHILOSOPHIE par Adèle Van Reeth

⁸ Nous conseillons de consulter les ouvrages de Sigmund Freud : *Le Roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot, mais aussi celui de Jacques Lacan « *Le mythe individuel du névrosé* » et enfin de Marthe Robert : *Roman des origines et origines du roman*, 1972,

⁹ LACAN Jacques L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. Paris, PUF, 1957 p. 502.

¹⁰ C'est ce qu'écrivit Kafka en 1917 à Max Brod « mal spirituel » lorsqu'il apprend la nouvelle par les médecins des atteintes de la maladie, il écrit : « Ça ne peut pas durer comme ça, a dit le cerveau, et au bout de cinq ans, les poumons se sont déclarés prêts à l'aider ; « une plaie dont les poumons n[étaient] et ne furent] que le symbole ». La névrose chez Kafka s'est somatisé au travers d'un affaiblissement du *pneuma*; de la vivacité de l'âme.

¹¹ Voir en particulier BERGSON Henri in *L'évolution créatrice*.

¹² Freud Sigmund, L'avenir d'une illusion, Paris, PUF, 1971, p. 455

¹³ On définit la perception sensorielle comme la relation entre notre vie psychique et le monde matériel.

¹⁴ Deleuze Gilles *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 5.

¹⁵ Freud Sigmund *Projet d'une psychologie* dans *Lettres à Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 763 p voir les pages de p. 593-693

¹⁶ *ibid.* p165.

¹⁷ Sur Leibniz Leibniz et le baroque Cours Vincennes - St Denis : Leibniz (Foucault - Blanchot - Cinéma) Cours du 30/11/1986

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Franz Kafka, *Journal*, 24 janvier 1922

²⁰ Scott Fitzgerald Francis, *La féture*, Paris, Gallimard, ed. *Pléiade*, p1458

²¹ *ibid.*

²² Deleuze Gilles, *Sur Leibniz : Leibniz et le baroque. Cours Vincennes - St Denis : Leibniz (Foucault - Blanchot - Cinéma)*

Cours du 30/11/1986

²³ Franz Kafka, *Journal*, 19 septembre 1917

²⁴ Franz Kafka, *Journal*, 30 janvier 1922

²⁵ Blanchot Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard,

²⁶ voir la seconde topique de 1923 in Freud Sigmund, *Le moi et le ça in Œuvres littéraires et philosophiques*, Paris, Seuil, coll. Opus, 2015.

²⁷ Kafka Franz, *Journal*, 3 février 1922

²⁸ « C'est comme si on voulait attraper *Shakespeare* alors qu'on dit *j'expire*... C'est un pur effet de signifiant, mais pour arriver à saisir que nous sommes tous ainsi constitués, il faut passer par la présence de celui qui entifie nécessairement l'Autre dans son énigme la plus absolue... C'est pourquoi Lacan situe l'angoisse, non pas dans l'infini sans bornes de l'espace, mais dans le trou qui découle de ce vide de l'Autre. Autrement dit, là où la signification même de l'existence nous échappe. Et ce trou induit le redoutable *Che vuoi ?*, le « Que me veut l'Autre ? », chargé de voracité. Lacan emploie même l'image de la mante religieuse, modèle assez éloigné de la topologie, pour illustrer la situation où le sujet se demande à quelle sauce il sera mangé... » in Hasenbalg-Corabianu, Virginia. « *La bouteille de Klein, le langage et le réel* », *La revue lacanienne*, vol. 2, no. 2, 2007, pp. 64-70.

²⁹ c

³⁰ Mouvement en Yiddish.

³¹ Mort en Yiddish

³² « Plus jamais de coalescence avec le monde resté hors langage, avec la défunte nature, plus de coaptation avec son environnement, plus de rapport sexuel qui ne soit problématique : la pomme d'Eve n'est rien d'autre que le langage. Chassé du paradis, qui était sphérique, le sujet parlant est désormais étranger à lui-même ; ridicule ou lucide, sublime ou abject, il s'agit dans un monde troué. »

³³ Skriabine, Pierre. « Lacan topologue », *La Cause freudienne*, vol. 79, no. 3, 2011, pp. 259-271.

³⁴ Deleuze Gilles Sur Leibniz Leibniz et le baroque. Cours Vincennes - St Denis : Leibniz (Foucault - Blanchot - Cinéma) Cours du 30/11/1986

³⁵ Blanchot Maurice , L'espace littéraire, Paris, Gallimard, coll. Folio, p.266-277

³⁶ Deleuze Gilles Sur Leibniz Leibniz et le baroque. Cours Vincennes - St Denis : Leibniz (Foucault - Blanchot - Cinéma) Cours du 30/11/1986