

Deise Quintiliano Pereira
Université de l'Etat de Rio de Janeiro
deisequintiliano@uol.com.br



Résumé : Cet article propose une relecture originale de la “pensée cinématographique” par le truchement du concept innovateur de “Filmosophie”, créé par Daniel Frampton, en 2006, en dialogue permanent avec la notion deleuzienne de “cinéma cérébral”, appliquée à un fragment du film brésilien “Mon nom n’est pas Johnny”, du cinéaste Mauro de Lima.

Mots-clés : Filmosophie, cinéma, Daniel Frampton, Deleuze.

Filosofia no cinema brasileiro contemporâneo

Resumo : Este artigo propõe uma releitura original do “pensamento cinematográfico” por intermédio do conceito inovador de “Filosofia”, criado por Daniel Frampton, em 2006, em diálogo permanente com a noção deleuziana de “cinema cerebral”, aplicada a um fragmento do filme brasileiro “Meu nome não é Johnny”, do cineasta Mauro de Lima.

Palavras-chave : Filosofia, cinema, Daniel Frampton, Deleuze.

Philomophy in the Contemporary Brazilian Cinema

Abstract: This text focus on a re-reading of the original “film thinking” through the innovative concept of “Filmosophy”, created by Daniel Frampton, in 2006, in permanent dialogue with the Deleuzian notion of “brain movies”, applied to a fragment of the Brazilian film “My name is not Johnny”, directed by Mauro de Lima.

Key-words: Filmosophy, cinema, Daniel Frampton, Deleuze.

L’expérience fondamentale du cinéma

Le septième art a toujours suscité de l’enthousiasme, de la curiosité, parfois de la perplexité auprès du public et une inflation rhétorique de la part de la critique qui ne se fatigue jamais d’avoir son mot à dire là-dessus, en attendant, bien entendu, que ce soit le dernier mot. Depuis l’avènement du cinéma, toutefois, la rationalité humaine, associée à une tradition de base herméneutique, a pu constater qu’elle avait un nouveau *locus* et un exceptionnel outil d’approche

des faits à analyser. Les notions d'image, de perspective, de montage, de temps, de plan, de découpage, de cadrage s'insèrent dans une réalité autre, pénétrant directement dans les cerveaux des spectateurs pour y inscrire une donnée nouvelle, dans la mesure où la communication filmique associe narration et démonstration.

Cette expérience est fondamentale si on veut comprendre le type d'universalité que le cinéma propose: des assertions imagétiques concernant une réalité, un sens, une possibilité qui peuvent être vrais ou faux. Dans cette perspective, le cinéma «ouvre» un monde qui nous oblige à prendre en considération ce qui avant était méprisé, ignoré ou sous-estimé. Parmi une infinitude de manières d'envisager critiquement la perspective cinématographique, on se propose de faire ressortir celle dont le fondement s'appuie sur la notion de filmsophie (Filmosophy), telle que la conçoit son créateur, Daniel Frampton.

Le film-cerveau, l'être-film, la forme-film

La filmsophie est, grosso modo, une étude du film comme un engrenage réflexif autonome, le *film-cerveau*, contenant une théorie sur l'*être-film* et sur la *forme-film*. Aussi, la filmsophie conçoit-elle le film en tant qu'une «intelligence organique»: un «être-film» qui réfléchit sur les personnages et les sujets présentés par le propre film. Pour Frampton: « L'*être-film* c'est le film lui-même » (Frampton, 2006 : 7).

Il s'agit là, bien sûr, d'une façon toute particulière d'envisager une oeuvre cinématographique, mais qui nous fournit une approche *sui generis* de comprendre l'univers parallèle du septième art, toujours instigant pour l'esprit scrutateur du critique.

Le film-monde, le film-pensée et le film-témoin

Daniel Frampton signale, par ailleurs, deux aspects fondamentaux du *film-cerveau*: Le processus de création de base du *film-monde*, qui reconnaît des personnes et des objets à l'intérieur d'une opération de redessinment et de reconfiguration du *film-monde*. Cette reconfiguration est intitulée *film-pensée*. C'est Deleuze qui nous aide dans la compréhension de ce concept, lorsqu'il affirme :

« C'est chaque image dans son cadre, par son cadre, qui doit être l'exposition d'une relation mentale. Les personnages peuvent agir, percevoir, éprouver, mais ils ne peuvent pas témoigner pour les relations qui les déterminent. Ce sont seulement les mouvement de caméra, et leurs mouvements vers la caméra. [...] C'est la caméra, et non pas un dialogue, qui explique pourquoi le héros de *Fenêtre sur cour* a la jambe cassée (photos de voiture de course, dans sa chambre, appareil photo brisé). C'est la caméra dans *Sabotage*, qui fait que la femme, l'homme et le couteau n'entrent pas simplement dans une succession de paires, mais dans une véritable relation (tiercéité) qui fait que la femme rend son crime à l'homme ». (Deleuze, 1983 : 271-272)¹.

La filosophie n'établit pas une analogie directe entre la pensée humaine et le film simplement parce celui-ci instaure une manière tout à fait différente de la nôtre de discernement, de lecture du monde, d'appréhension des événements présentés: elle propose plutôt une autre façon de «penser». Aussi, une métaphore phénoménologique de la perception humaine pourrait-elle limiter les possibilités de signification du film: la caméra peut être comprise comme «un autre personnage». Dans cette voie, le *film-pensée* ressemble plutôt à une association entre idée, sentiment et émotion qu'à une singularité de la réflexion humaine.

Le *film-cerveau* permet au *film-témoin* (le spectateur) d'éprouver l'expérience filmique comme son propre drame, beaucoup plus que de l'emprunter à une expérience extérieure à l'action des auteurs, des cinéastes ou de narrateurs visibles - filosophie est désignée, de la sorte, comme une philosophie organique du film.

Le résultat le plus concret du processus de reconfiguration et de reconceptualisation filmique *en tant que pensée* implique un changement radical de notre façon de comprendre le film. Avant tout, cela impose la tâche nécessaire de faire ressortir l'importance de l'image et du son, des composants normalement négligés ou omis dans la plupart des scénarios dont on a connaissance. C'est pourquoi, Frampton conclut : « Mon argument est que cette reconceptualisation du film comme pensée permettra heureusement l'accès plus poétique dans l'intelligence du film ». (Frampton, 2006 : 8)

Bien entendu, la filosophie ne nous offre tout simplement pas une nouvelle clé d'ouverture de la compréhension de ce qui se passe sur l'écran, mais elle creuse une route d'analyse inouïe du film, partant de son propre style de pensée. Dans l'actualité, on n'ignore plus l'apport du cinéma dans la discussion des questions philosophiques, toutefois le cinéma représente beaucoup plus qu'un pertinent catalogue des problèmes métaphysiques. Il est également très limité que de concevoir qu'un film ne puisse présenter que des idées à partir des histoires et des dialogues, ce qui amène Frampton à poser la question: « si le point de départ de ces philosophes est *qu'est-ce qu'un film peut faire pour la philosophie?*», combien de temps vont-ils mener encore pour comprendre que les films offrent philosophie. ». (Frampton, 2006 : 9).

La Filmosophie

Depuis l'invention du cinéma, s'établissent des analogies entre le film et la perception humaine, les rêves, les avancées du sous-conscient se projetant sur l'écran. En accord avec les théories d'Epstein, l'étude de Frampton nous annonce que le film possède cette qualité unique d'être «*un oeil indépendant de l'oeil, s'échappant à l'égoïsme tyrannique de notre vision personnelle... la loupe, elle-même*» (Epstein apud Frampton, 2006 : 52). Cette façon d'envisager le film dépasse l'idée d'un cinéma comme un chancelant système de signes et avance vers la conception d'un nouveau type de pensée «lyrosophique», capable de révéler «les mystères inconscients de la nature et la nature humaine par l'intermédiaire de son exploitation épistémologique du temps et de l'espace» (Merleau-Ponty apud Frampton, 2006 : 52).

Le cinéaste polonais y ajoute le concept de photogénie en tant qu'une qualité sublime, indéfinissable, inclassable accordée par le film aux objets et aux personnes/personnages, plus clairement présente dans les gros plans ou le «slow-motion». Son contemporain, Antonin Artaud, dans les années 1920, esquisse une importante et originale analyse identifiant la vie cachée ou le réveil d'un rêve dans le film, visant y trouver une expression du cerveau qui permette de comprendre que la réalisation de ce film s'approche plutôt d'un «trouble» de la pensée normale et d'une fuite mentale.

La filmsophie implique ainsi une philosophie partagée entre l' *être-film* et le *film-cerveau* puisque le concept de l' *être-film* offre une ossature radicale, selon laquelle pour comprendre la création et l'intention du mouvement son-image, il faut fondamentalement :

« Opérer une genèse primordiale des corps en fonction d'un blanc, d'un noir ou d'un gris (ou même en fonction des couleurs), en fonction d'un commencement de visible qui n'est pas encore une figure, n'est pas encore une action » (Deleuze, 1983 :, 262).

Le film-cerveau n'implique donc pas une description empirique du film, c'est plutôt une compréhension conceptuelle de l'origine des actions et des événements du film: «Filmosophie n'est pas une investigation empirique - c'est une décision des *films-témoins* que d'utiliser ce concept lorsqu'ils font l'expérimentation du film [propre à chacun]» (Frampton, 2006 :, 99).

De l'image à la pensée, il y a le choc ou la vibration, qui fait naître «la pensée dans la pensée». Et pourtant, il y a chez Artaud tout autre chose:

Un constat d'impuissance, qui ne porte pas encore *sur* le cinéma, mais au contraire définit le véritable objet-sujet du cinéma. Ce que le cinéma met en avant, ce n'est pas la puissance de la pensée, c'est son "impouvoir", et la pensée n'a jamais eu d'autre problème. C'est précisément cela qui est beaucoup plus important que le rêve: cette difficulté à être, cette impuissance au coeur de la pensée (Deleuze, 1983, v.2 : 216).

En outre, la filmsophie s'occupe particulièrement de la question philosophique qui concerne le *film-témoin*, posant la question: comment le film crée des significations au-delà des intentions mécaniques? Cette approche a l'avantage de révéler la pure poésie du cinéma, avant que les films ne soient mutilés par la connaissance contextuelle.

Ainsi, en très peu de mots, le but primordial de la filmsophie s'avère être surtout celui de découvrir ce que le film est capable de penser tout seul. Si Frampton adopte la terminologie *film-cerveau* c'est parce qu'il ne s'agit pas là, comme on a déjà vu, d'une pensée humaine, mais d'un moule inédit qui propose un cerveau innovateur, un cerveau propre, inhabituel, créatif, bref, un nouveau cerveau filmique, insoumis, dans une certaine mesure, tant au cinéaste quant au *film-témoin*: l'action possède sa propre conscience. La signification dramatique s'origine du film plutôt que des forces extérieures à celui-ci.

Le cinéma deleuzien dans la filmsophie

La description deleuzienne de l'*être-film*, comme un cerveau d'une spiritualité automate, s'appuie sur les théories d'Eisenstein pour rendre plus précise son interprétation, sur ce que le cinéaste polonais appelait «la nouvelle sphère de la rhétorique filmique, la possibilité de porter un jugement social abstrait»:

« Le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif. Faire coexister les deux, joindre le plus haut degré de conscience au niveau le plus profond d'inconscient: l'automate dialectique. Le tout ne cesse pas d'être ouvert (la spirale), mais c'est pour intérioriser la suite des images, aussi bien que pour s'extérioriser dans cette suite. L'ensemble forme un Savoir, à la manière hégélienne, qui réunit l'image et le concept comme deux mouvements dont chacun va vers l'autre. Il y a encore un troisième mouvement, non moins présent dans les deux précédents. Non plus de l'image au concept, et du concept à l'image, mais l'identité du concept et de l'image: le concept est en soi dans l'image, l'image est pour soi dans le concept ». (Deleuze, 1983, v.2 : 210).

Certes, on n'ignore pas que le *film-pensée* est produit par un cinéaste: qu'il soit basé sur un plan strictement narratif, descriptif ou même créé à partir d'une longue «image-pensée», révélatrice d'un vide d'expérience ou d'un langage dont l'écoulement entre les personnages est fluide. Ces cinéastes traduisent des idées vers l'univers cinématographique tout en maîtrisant différentes stratégies du *film-pensée*, notamment s'ils ne sont pas à même de dépasser ce concept.

Agissant de cette manière, le *film-témoin* éprouve le film d'une telle façon que le cinéaste ne réussit pas complètement à contrôler ou à borner ses intentions mécaniques, artistiques ou créatrices. Si d'un côté les cinéastes sont de vrais créateurs (de leurs créatures scéniques), - aucun doute là-dessus - d'un autre, ils sont en même temps de simples conducteurs du *film-pensée* et l'admettre est loin de ne pas octroyer ce rôle important à cet acteur majeur; cela implique simplement l'essai de redonner de la vigueur à l'expérience filmique. La filmsophie, par conséquent, s'intéresse à la question philosophique sur comment les films créent des significations pour les *films-témoins* par delà l'intention mécanique et créatrice: "Ce sont des films contemporains qui ont besoin de cette conceptualisation du film comme une pensée".

Lorsque la projection commence, le *film-cerveau* est présent et la pensée se met en marche. Le(s) sens de la pellicule gagne(nt) de la vie, grâce à des intentions du cinéaste qui y sont déposées. Le concept de ce film tente d'aider les *films-témoins* à établir des rapports vivants entre ce qui se déroule à l'écran et leurs propres expériences. Donc, au-delà de n'importe quelle "essence" passible d'être attribuée à l'existence conceptuelle du *film-cerveau*, ce qui est le plus important pour notre connaissance du cinéma (si on laisse de côté pour un instant la philosophie) est de savoir *ce que cela donne*.

Contribution du film-pensée pour la filmsophie

Il est fondamental de mettre en lumière l'apport du concept de *film-pensée* pour les études filmsophiques. On a peut-être la possibilité de le sous-diviser en trois parties: le *film-pensée de base* (le dessin spécifique du *film-monde*: noir et blanc, en couleur, encadrement rationnel); *film-pensée formel* (encadrement, mouvement, changement) et le *film-pensée fluide* (effets spéciaux, image, déplacement).

En effet, le *film-pensée* de base intègre la seule charpente et apparence du *film-monde*. Chaque film est partant unique, souverain, libre pour créer ou penser tout ce qu'il désire; ils sont les maîtres de leur propre langage et de leur propre désir. Voilà pourquoi la théoricienne américaine Vivian Sobchack renchérit sur l'autonomie du *film-pensée* :

« Le film peut choisir s'il touche visuellement le monde des habitants d'une manière physique ou par le truchement de rêves, si son mouvement sera oscillant ou délicat, s'il doit entendre ou clore lui-même par une «musique-monde» ou par une chanson qui traduise l'expression de sa propre pensée ». (Sobchack, 1991 : 256).

Si le *film-témoin* décide de se servir de ces particularités de l'*être-film*, peut-il également anticiper cette liberté et toutes les intentions qu'elle recèle ?

Quelques films philosophiques sont susceptibles de nous montrer beaucoup de choses, toutefois ils semblent incapables de conceptualiser cette «démonstration», car le *film-pensée* est aussi, par définition, métaphorique - le mouvement dans le film est directement affectif, apportant au *film-témoin* une connaissance sur le sujet sans faire appel à des idées extérieures au film:

Le *film-pensée* existe dans le film - le *film-témoin* peut le constater s'il est capable de se limiter aux concepts de la filmsophie. Quoiqu'il s'agisse là d'une description du film plus empirique que conceptuelle, le *film-pensée* n'est pas transcendantal, il est actuel et actif - nous pouvons effectivement "voir" le *film-pensée* si nous acceptons la conceptualisation que la filmsophie propose (Frampton, 2006 : 93).

Le *film-pensée* ne nous montre pas ainsi une réflexion humaine, souvent associée à un programme, un raisonnement, une méditation, une rêverie, une imagination. Ce n'est pas le miroir de notre cerveau puisqu'il ne rend pas la pensée manifeste, ne se bornant pas simplement à la pensée fictionnelle d'un personnage présenté dans le film. Ce n'est pas non plus une conscience objectivée en relation avec la conscience humaine, c'est plutôt le résultat d'une décision ou d'une opinion qui ne laisse pas transparaître l'apparence raisonnable de l'évènement.

Effectivement, la question de l'analogie devient redondante :

« On peut commencer par le point où le *film-pensée* et la pensée humaine s'écartent, nous mouvant vers la question majeure sur quel type de pensée le film nous présente, plutôt que de le critiquer pour ne pas avoir été exactement capable de montrer ses arguments » (Frampton, 2006 : 93).

La phénoménologie dans la filmsophie

La phénoménologie - la philosophie de l'expérience - aide à élucider la présence du *film-cerveau* dans son contexte. Et pourtant, le film n'est pas lui-même, par définition, strictement phénoménologique, ce qui rend difficile de conceptualiser le cinéma par le biais d'une phénoménologie adaptée. En tant qu'êtres humains, nous pouvons nous appuyer sur notre propre phénoménologie pour produire notre propre compréhension. Les humains peuvent, par exemple, comprendre des "absences" dans des objets vus partiellement, comme l'inférence de l'existence d'autres parties d'un cube (ou d'un dé), qui sont cependant cachées.

Le film est, partant, avant tout métaphénoménologique, car il nous met en rapport direct avec des composants de notre propre phénoménologie. Le *film-pensée* n'est pas, par conséquent, analogue à la pensée humaine et ne comprend que ce qui est visible, que ce qui est présent. Possédant une sorte de phénoménologie privée :

« La phénoménologie concerne l'engagement humain avec la réalité. *L'être-film* n'est pas humain et *le film-monde* n'est pas réel. Le film est une réalité à part entière, c'est son propre monde [...] nous sommes des êtres subjectifs, mais les films semblent être plus fluides dans leurs propos ». (Frampton, 2006 : 46).

Aussi, le film a-t-il a besoin d'éléments supplémentaires pour entamer une compréhension plus peaufinée des faits: angle, couleur, distance, en d'autres mots, quoique l'aspect phénoménologique du film soit raffiné, il est de très peu d'utilité pour le *film-témoin*. On ne doit pas utiliser le cerveau pour théoriser sur le film, même s'il nous permet de sentir et d'expérimenter parce qu'on ne connaît pas suffisamment bien le processus mental d'organisation d'un film: «Le *film-cerveau* pense mieux que nous» (Frampton, 1996 : 91). Cependant, le film n'est pas capable de créer une nouvelle pensée chez le *film-témoin* sans que le propre spectateur ne soit invité à la réflexion.

En fait, la phénoménologie démontre qu'un film implique beaucoup plus qu'une théorie de l'inférence, susceptible de nous amener à la compréhension filmique, dans la mesure où elle éclaire qu'un film est un objet qui possède des significations intrinsèques, des aspects esthétiques inhérents à sa représentation, en elle-même.

Une représentation ponctuelle de la filmsophie dans le cinéma brésilien contemporain

Si les films ont une capacité spécifique à la production des sens à partir de ressources qui leurs sont propres, il n'y a pas, à proprement parler, de films plus ou moins adéquats à être évalués sous la loupe de la filmsophie, puisque tous les films sont un foyer d'analyse par excellence, par l'intermédiaire de cet instrument. Toutefois, il est également vrai qu'en fonction de l'utilisation de certaines techniques cinématographiques (couleur, image, son, plan, vitesse, mouvement, déplacement etc), l'analyste se trouvera en face d'un *corpus* plus ou moins riche de détails capables de bien cerner l'apport de la filmsophie pour les études académiques du cinéma.

Dans notre recherche, nous avons choisi trois films justement en fonction de la rigoureuse construction de la subjectivité des protagonistes, incarnés par des personnages réels, devenus des tissus fictifs et imagés, en l'occurrence *Lula, le fils du Brésil*, *Mon nom n'est pas Johnny* et *Cinémas, aspirines et vautours*, dans le but de répondre à la question philosophique de base: «comment devient-on ce que l'on est». Dans cet article, en particulier, nous nous bornerons à l'analyse d'un seul fragment de *Mon nom n'est pas Johnny*, du cinéaste Mauro de Lima.

On répondra difficilement à la question fondamentale sans analyser un cas concret, selon les procédés de la filmsophie, en tant que nouvel outil d'approche de l'évaluation filmique. Partons, ainsi, d'abord, d'un élément d'importance vitale pour la définition du personnage central: la vitesse. Basé sur le livre homonyme, *Mon nom n'est pas Johnny* est un film brésilien, à haut contenu dramatique, réalisé par Mauro de Lima, en 2008, qui raconte l'histoire de la vie de João Guilherme Estrella, célèbre trafiquant de drogues de Rio. Né dans l'élégant quartier du Leblon, fils bien aimé de ses parents, jeune adoré par ses amis, converti en grand personnage du gangstérisme bohémien carioca, João a cherché la liberté à tout prix, et est devenu, dans les années 1990, le "baron de la coca" de la zone sud de Rio.

Les scènes du long métrage traduisent le danger et le rythme hallucinant de la vie menée par João, soutenus par une vitesse presque frénétique, en accord avec la situation de malfaiteur en perpétuel mouvement, choisie par le personnage. Dans un passage, lorsque aucun trait ne renvoie à la vitesse sous-jacente aux actions et aux dialogues, elle s'impose d'elle-même, saisie comme par hasard, par la caméra comme par un voyeur devant une «fenêtre indiscreète». Rien de plus paisible, de plus serein, de plus ralenti que d'imaginer une gondole, glissant doucement sur les canaux historiques de Venise. Effectivement, cet extrait a lieu dans la trame. Le manque de rapidité de la célèbre barque vénitienne finit par agacer le héros, justement en fonction de la sensation de décélération qu'elle produit.



Image 1 : Scène du film "Mon nom n'est pas Johnny", du cinéaste Mauro de Lima, tourné en 2008.

Les hypothèses théoriques qu'un critique pourrait en formuler sont englouties par la nette coupure scénique, établissant le peu probable transfert scénique de la gondole en un canot qui rompt abruptement le silence ambiant, remplaçant, comme par magie, la gondole, dans une espèce de chevauchement pictural imagé. En fait, le film produit son propre effet narratif, sans avoir recours au dialogue: nous sommes en face d'un *film-pensée* qui crée ses contours et meule ses solutions. Dans une scène précédente, le héros, en compagnie de sa copine, avait, d'ailleurs, été verbalisé, sur une autoroute vénitienne, pour excès de vitesse.



Image 2 - Scène du film "Mon nom n'est pas Johnny", du cinéaste Mauro de Lima, tourné en 2008.

Le passage est intéressant puisqu'il est parfaitement bien agencé à l'intérieur de la composition filmique, nous permettant d'inférer l'aspect d'arrachement, de transgression, d'effraction des conventions sociales qui singularisent Johnny. L'épisode renvoie, par ailleurs, à des considérations très personnelles de Jean-Paul Sartre sur la relation entre le canot et la vitesse, exprimée dans son autobiographie :

En 1948, à Utrecht, le professeur Van Lennep me montrait des tests objectifs. Une certaine carte retint mon attention: on y figurait un cheval au galop, un homme en marche, un aigle en plein vol, un canot automobile bondissant; le sujet devait désigner la vignette qui lui donnait le plus fort sentiment de vitesse. Je dis: "C'est le canot." Puis je regardai curieusement le dessin qui s'était si brutalement imposé: le canot semblait décoller du lac, dans un instant il planerait au-dessus de ce marasme onduleux. La raison de mon choix m'apparut tout de suite: à dix ans j'avais eu l'impression que mon étrave fendait le présent et m'en arrachait; depuis lors j'ai couru, je cours encore. La vitesse ne se marque pas tant, à mes yeux, par la distance parcourue en un laps de temps défini que par le pouvoir d'arrachement (Sartre, 1964 : 187-188).

A l'instar du canot à moteur, pour se déraciner, le personnage se projette au-dehors du monde et de ses conventions, dans une sorte d'expatriation temporelle radicale et vertigineuse, exerçant, de bon gré, son pouvoir de: "flèche décochée par ordre, qui [trouait] le temps et [filait] droit au but" (Sartre, 1964 : 187).

L'asphyxie du réel est ainsi écartée, ce qui nous permet de mieux comprendre tout ce qu'il est possible d'appréhender de Johnny à partir de cette expérimentation, articulée par le *film-pensée* (encadrement, mouvement, changement, déplacement) plutôt que par le biais de plusieurs concepts philosophiques. Cela ne représente pas, bien entendu, la seule possibilité d'approche de la scène et du film, mais nous permet d'y introduire un élément nouveau - l'imagination du film, à l'aide de la caméra. D'une façon indépendante, cette stratégie fournit aux *films-témoins* des éléments fondamentaux qui font ressortir l'affirmation de la liberté, de la solitude, du monde, de la réalité et la manière dont la filmosophie façonne ces composants, nous aide dans le décryptage de cette cartographie inouïe qui dessine le profil de Johnny, annonçant , avec originalité, comment il est devenu ce qu'il a toujours été.

Note

¹ Cf. Deleuze (1983 : 271-272). Sur ces deux exemples, cf. Truffaut (1996 : 165): « Hitchcock est le seul cinéaste à pouvoir filmer et à nous rendre perceptibles les pensées d'un ou de plusieurs personnages sans le secours du dialogue ».

Bibliographie

Cabrera, J. 1999. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro : Rocco.

Deleuze, G. 1983. v. 1. *Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris : Minuit.

Deleuze, G. 1983. v. 2. *Cinéma 2 - L'image-temps*. Paris : Minuit.

Frampton, D. 2006. *Filmosophy*. London & New York : Wallflower Press.

Sartre, J.-P. 1964. *Les mots*. Paris : Gallimard.

Sobchack, V. 1991. *The address of the eye. A phenomenology of film experience*. Princeton : Princeton University Press.

Truffaut, François. 1996. *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris : Laffond.