

Marion POIRSON-DECHONNE

## Synesthésies au cinéma ou l'expression d'une poétique

Synesthesia in Cinema,  
or the Expression of a Poetics

**Abstract:** Before cinema, theoreticians have established a relationship between the notes of the scale and colors, based on the idea of vibration. Kandinsky questioned the relationship between arts and used the principle of synesthesia. But films that were inspired by painting have also raised the question of synesthesia. The director S.M. Eisenstein, who was also a painter, tried to make color sensations by musical vibrations in his films. Christian Metz, who analyzed the impression of reality in film, emphasized the "stereocinetical" effect in the 7<sup>th</sup> Art. He said that the movement produced the impression of reality. For the viewer, what is tangible is real. The Italian semiotician Gianfranco Bettetini showed that that audience filled the lack of sensoriality by making some symbolic prostheses. Thus the cinema,

in relationship with painting, tries to perceive the sense of touch. The philosopher Gilles Deleuze has questioned the proximity in painting using the example of Francis Bacon. He showed how the eye could have two functions, one optical, corresponding to distance vision, the other haptic, or tactile vision. Jacques Aumont and Pascal Bonitzer adapted some of Deleuze's ideas to cinema, in what we can find the same difference between optical and haptical vision. For some filmmakers (Kurosawa, *Dreams*, Paradjanov, *Sayat Nova*, *Tsvet Granata*, or *Achik Kerib*), there is a synesthetic dimension given by the haptic vision. By demonstration of synesthesia, cinema joins poetry, the figural becomes close to the poetic.

**Keywords:** synesthesia, vibration, poetic, symbolic prostheses, painting, reality effect, cinema, haptic vision, distance vision, poetry, figural.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants  
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies  
Et d'autres corrompus, riches et triomphants  
Ayant l'expansion des choses infinies.*

Marion Poirson-Dechonne

Université Paul Valéry, Montpellier  
E-mail: marion.poirson@gmail.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS  
pp. 9-26

Le poème de Baudelaire, *Correspondances*, a mis l'accent sur un phénomène, la synesthésie. Ce terme, introduit en français en 1865, constitue un emprunt tardif au grec *sunaisthesis* qui signifie «perception simultanée», lui-même dérivé du verbe *sunaisthanesthai* «sentir avec», un composé de *sun*, avec, en-

semble, et de *aisthanesthai*, percevoir par les sons, qui a également donné *esthète* et *esthétique*. Cette parenté sémantique n'est pas anodine. Phénomène étudié par les scientifiques, la synesthésie a quelque chose à voir avec la philosophie de l'art et l'histoire des formes; elle permet de poser la question du créateur comme celle du spectateur.

En quoi consiste-t-elle exactement? Les scientifiques la définissent comme une association intermodale involontaire. La stimulation d'un sens peut affecter aussi un autre sens, sans stimulation spécifique de ce dernier. Il s'agit donc bien d'une conjonction de sensations. Des observations ont aussi montré que les perceptions synesthésiques, d'ordre individuel, étaient consistantes dans l'espace et dans le temps, mais également additives, ce qui signifie qu'il y a ajout d'un mode de perception et non substitution d'un sens à un autre. La synesthésie constitue une expérience dont la réalité est attestée. Si les correspondances font partie du quotidien, (certains d'entre nous opèrent assez facilement des analogies entre la vision, l'audition, le goût et l'odorat), l'expérience synesthésique s'avère plus fine et plus détaillée. Le neurologue américain R. Cytowic en a défini les critères: caractère involontaire (on ne la sollicite pas), projection dans l'environnement (elle est perçue de manière externe), durabilité (à chaque son on associera désormais une couleur), absence d'élaboration, caractère mémorable (on retient l'expérience et celle-ci favorise la mémorisation), dimen-

sion émotionnelle. Chaque personne possède sa propre perception, et l'on a pu répertorier trois formes de synesthésie:

Synesthésie modale, qui consiste dans le croisement de deux sens. La perception reste unidirectionnelle.

Synesthésie multimodale, avec le croisement de trois sens, ou plus. Contrairement à la précédente elle peut-être multidirectionnelle.

Enfin, synesthésie catégorielle ou cognitive. Il ne s'agit plus là du croisement de divers sens mais de l'association de l'un d'eux avec un système de catégorisation culturelle (nombres, lettres, unités de temps, phonèmes, etc.), la forme la plus fréquente restant l'alphabet coloré.

Certains artistes ont fait l'expérience des synesthésies. Des écrivains, Baudelaire, Nabokov, Rimbaud, des musiciens, Liszt, Rimski-Korsakov, Scriabine, des peintres, Kandinsky, David Hockney, Georgia O'Keefe. Mais que se passe-t-il dans le cadre du cinéma? Cette question, d'emblée complexe, ouvre sur une multiplicité d'interrogations. Le septième art sollicite la perception des spectateurs. Il s'adresse à deux sens essentiellement, la vue et l'ouïe. Peut-on parler de synesthésies dans ce contexte? Si leur existence est avérée, doit-on les concevoir comme le produit d'un travail du créateur ou de celui du public? Y a-t-il une façon cinématographique de mobiliser d'autres sens que la vue et l'ouïe? Et dans quelle mesure ces perceptions s'effectuent-elles simultanément, créant des correspondances à la manière baude-

lairienne? Un lien privilégié se tisse-t-il entre le figural et le poétique, lorsque se pose la question de l'énergie et du désir?

### 1. Avant le cinéma, la théorie picturale

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, on a considéré que les couleurs correspondaient à des vibrations lumineuses, idée qui a contribué à la genèse de l'art abstrait. Evoquer la vibration des couleurs permettait de mettre l'accent sur leur caractère formel au détriment de leur valeur représentative. Déjà, Kant s'était référé à Euler pour affirmer que les couleurs étaient des vibrations que l'on pouvait appréhender formellement. Schopenhauer lui-même se basait sur les travaux de Chladni pour rappeler les origines de l'action de la musique et de l'harmonie, et l'impact de la musique sur l'âme humaine. Les théoriciens du XIX<sup>ème</sup> siècle ont mené une réflexion sur l'expressivité du signe et des tonalités. Un modèle a servi de référence à cette nouvelle appréhension de la couleur: celui de la musique.

Un certain nombre de chercheurs, animés par l'idée de synesthésie, avaient tenté d'établir des relations entre la gamme et les couleurs. Ainsi, Georges Field et Charles Henry s'étaient intéressés au caractère vibratoire de ces dernières. Georges Field, auteur de divers traités consacrés à leur classification, s'était efforcé d'établir un système de mesure, *chromometer* ou *metrochrome*, basé sur le principe d'absorption de la lumière à travers des filtres colorés, et destiné à

l'harmonisation des couleurs. Quant à Charles Henry, il avait modifié le cercle des couleurs établi par Goethe, et plus précisément Chevreul, fondé sur trois teintes primaires (bleu, rouge, jaune) et trois complémentaires (orange, vert, violet) qu'il jugeait arbitraire. Il avait privilégié la capacité dynamogène, proportionnelle d'après lui à la longueur d'ondes électromagnétiques, des coloris dans cette nouvelle configuration. Tous deux s'étaient attachés à dégager une correspondance entre couleur et musique. Dans la même optique, Georges Field avait imaginé une échelle d'intensité chromatique calquée sur le modèle de la gamme. Ses travaux avaient été partiellement repris par David Hay, qui avait créé un système fondé sur le chiffre sept dont il s'était servi pour dégager des lois harmoniques de la perception qui devaient influencer Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*. De la même manière, Charles Henry, puis son disciple, Maurice Griveau, et enfin l'abbé de Lescluze en 1904 s'étaient appuyés sur les recherches des mathématiciens pour proposer leurs travaux sur la couleur. La musique avait également contribué à libérer la peinture de l'emprise mimétique du sujet.

Certains artistes avaient pour leur part construit une réflexion théorique fondée sur leur expérience et leur pratique, comme Kandinsky, qui devait à deux émotions artistiques l'orientation de sa peinture. L'une était sa découverte de *La Meule* de Monet lors de l'exposition des impressionnistes français à Moscou

en 1895. L'autre lui fut procurée par la musique. *Lohengrin*, de Wagner, qui déclencha une expérience synesthésique, et une représentation de *Fantaisies prométhéennes* de Scriabine à Moscou. Le musicien russe se référait également à la théorie des vibrations, qui accordait à la couleur une fonction émotionnelle calquée sur celle de la musique et permettait de légitimer de manière scientifique la relation entre peinture et musique, même si le compositeur l'envisageait dans un sens plus mystique que scientifique. Ainsi, l'éther revêtait pour lui une dimension poétique et multisensorielle. Kandinsky s'était attaché à la théorie des vibrations au cours de son premier séjour parisien (1906-1907), par le biais de la revue *Les tendances nouvelles* qui avait publié deux articles d'Henri Rovel sur le sujet, auxquels Kandinsky avait fait allusion dans *Du spirituel dans l'art*. Le peintre avait repris les théories de Rovel sur la musique en les appliquant aux couleurs et cité Scriabine dans son article *De la composition scénique* paru en 1912 dans l'almanach du Cavalier Bleu. Kandinsky s'interrogeait sur les relations entre les différents arts et se référait à leur dénominateur commun, la vibration. Il était d'ailleurs fasciné par les retranscriptions des vibrations sonores qui constituaient des images abstraites dont on pense qu'elles sont en partie à l'origine de sa peinture.

Kandinsky notait également que la symphonie des couleurs de *Prométhée* reposait sur le principe de la synesthésie.

Mais si la plupart des théoriciens se sont attachés à mettre en relation les idées de Kandinsky avec la théosophie, ils les ont rapprochées de la linguistique de Ferdinand de Saussure. La «sonorité intérieure» à laquelle Kandinsky faisait référence étant voisine du signifiant (que Saussure avait d'abord appelé «image acoustique»), ces théoriciens pensaient que la dualité d'effets physiques et psychiques pourrait être mise en relation avec la dualité du signe saussurien (signifiant et signifié). Le terme vibration serait une manière de nommer, faute d'un terme plus approprié, le contenu émotionnel et thymique de la couleur. Comme le mot, la couleur, devenue signe, n'aurait plus qu'un rapport arbitraire avec son référent. En dissociant le signifiant du signifié on s'attachait à la sonorité du mot, à ses potentialités expressives. Ce modèle a permis à Kandinsky de construire sa conception de la couleur, envisagée pour elle-même, sans lien avec des associations iconiques, comme le vert des feuilles ou le bleu du ciel. Le recours aux vibrations a donc représenté une étape primordiale dans la pensée de Kandinsky et son évolution vers l'abstraction. Il lui a permis d'élaborer, dans *Du spirituel dans l'art*, une syntaxe de la couleur. Le peintre désirait conférer à chaque couleur un contenu affectif ou émotif, désigné par le terme de vibration psychique, et éviter à l'art abstrait l'écueil d'un caractère trop décoratif.

## 2. Le cinéma, une réflexion sur les synesthésies: du corps des objets au corps du spectateur

Certaines avant-gardes cinématographiques ont envisagé le cinéma d'un point de vue théorique, et cherché à mettre en évidence sa spécificité, moins narrative que formelle. Le cinéaste Eisenstein, qui avait étudié la peinture, a construit les plans de ses films d'après le principe du nombre d'or. Il s'est inspiré de divers peintres, Gauguin, le Gréco, mais aussi de l'art des icônes. Toutefois, ce qui caractérise son cinéma, c'est le fait qu'il ne s'est pas contenté de reproduire le sujet ou la composition de ces dernières, il s'est aussi efforcé d'en retranscrire les tonalités. Il a laissé plusieurs pages de notes sur les couleurs d'*Octobre* et d'*Ivan le Terrible*, et pourtant, une seule séquence colorée apparaît dans le dernier de ces deux films. Eisenstein rappelait, dans son analyse du Gréco<sup>1</sup>, que l'impression de miroitement propre à l'artiste, que certains ont attribué à la peinture florentine, était certainement due à sa formation chez un peintre d'icônes, puisque l'art byzantin connaissait cet effet. Il prenait pour exemple *Miracle de la Pentecôte*, conservé au musée du Prado, avec ses draperies rouges cinabre et ses laques garance dans l'ombre.

Eisenstein lui-même affectionnait le rouge, le brun et l'or, tonalités dominantes des icônes. Ne pouvant filmer en couleurs, il fait appel à la synesthésie

en substituant la sensation donnée par les ondes chromatiques à celle que confèrent les ondes musicales. Les tonalités musicales lui permettent de rendre, dans le contexte du noir et blanc, celles de la peinture. Comme il l'écrivait dans *Au-delà des étoiles*, il s'avérait «capable de transposer la tonalité jaune de l'image dans la tonalité musicale correspondante»<sup>2</sup>. L'onction du Christ (le terme *chrestos*, en grec, signifie consacré) est, selon Tertullien (*De cultu feminarum*), celle du sang versé, du martyr, qui le consacre. Autrefois, les rites de consécration des rois se faisaient par une onction d'huile. Dans la scène du sacre d'Ivan, le ruissellement des pièces d'or sur la tête du tsar (qui pourrait renvoyer au mythe de Danaé) évoque ce ruissellement de l'huile. Un or fluide est répandu sur la tête du jeune Ivan, donnant l'impression de baigner dans la couleur alors que l'image est en noir et blanc. L'or représente la lumière. Eisenstein évoque ses recherches dans *La non-indifférente nature*<sup>3</sup>. *Ivan le Terrible* met l'accent sur la lumière solaire dont le flamboiement permet d'opposer deux lumières, l'une, ruisselante, qui renvoie à la gloire royale, l'autre, tranchante et meurtrière, liée à la diagonale.

Ces tentatives d'Eisenstein renvoient à une capacité du cinéma, celle de produire des effets sensoriels, de les mettre en

1 EISENSTEIN S. M., *Cinématisme, peinture et cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980.

2 EISENSTEIN S. M., *Au-delà des étoiles*, Éditions 10-18, 1974, p. 276.

3 EISENSTEIN S. M., *La non-indifférente nature*, *Œuvres*, t. 2, Éditions 10-18, 1977.

relation. Mais pour que ces effets existent, il faut qu'ils passent par un corps. Comment la théorie du cinéma traite-t-elle cette question, en interrogeant ce corps du sujet de l'énonciation ou celui de l'énonciataire? Christian Metz a exploré dans *Essais sur la signification au cinéma*<sup>4</sup> la question de la perception spectatorielle, et montré par quels moyens le septième art produisait une très forte impression de réalité.

*Christian Metz:  
la perception du spectateur*

Christian Metz considère le cinéma comme un fait anthropologique. Il se réfère aux termes d'Albert Laffay, disant qu'il avait l'impression d'assister à un spectacle quasi réel, pour expliquer que le cinéma «déclenche chez le spectateur un effet à la fois perceptif et affectif de participation»<sup>5</sup>. Il suscite une «sorte de créance»<sup>6</sup> immédiate, en raison de l'existence «d'un mode filmique de la présence»<sup>7</sup>, voire «d'emprise filmique»<sup>8</sup>. Ce qui provoque cette impression, c'est le mouvement de l'image, une idée déjà émise par Edgar Morin, que Christian Metz reprend et approfondit.

Le mouvement donne aux objets une «corporalité», une autonomie qui s'étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane

où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme «figures» sur un «fond». Libéré de son support, l'objet se «substantialise», le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie. On aura reconnu ici l'effet «stéréocinétique» dont l'importance pour le cinéma a été soulignée par Cesare L. Musatti dans son article intitulé «Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal»<sup>9</sup>.

Ainsi le cinéma apporte-t-il aux objets un supplément de corporalité; il contribue de façon indirecte à l'impression de réalité en leur conférant des corps, mais aussi de façon directe: le mouvement accorde à l'image une valeur de présent, alors que la photographie se perçoit comme trace d'un passé. Même si les objets ou les personnages n'apparaissent qu'en effigie, le mouvement qui les anime se révèle, lui, bien réel.

Or nous opérons parfois des confusions. Ainsi, pour nous, est réel ce qui est tangible. La vue ne suffit pas à attester de la réalité de quelque chose. L'exemple de Saint Thomas dans l'Évangile le montre bien. Christian Metz constate pour sa part que «c'est bien souvent par référence implicite au sens tactile, suprême arbitre de la "réalité" – le "réel" est irrésistiblement confondu avec le tangible – que nous ressentons comme des *reproductions* les représentations des

4 METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t1, Paris, Klincksieck, 1981.

5 *Ibid*, p. 14.

6 *Ibid*.

7 *Ibid*.

8 *Ibid*.

9 MUSATTI Cesare L., «Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal», *Revue internationale de filmologie*, tome 8, n 29, 1957.

objets»<sup>10</sup>. Selon lui, le critère tactile deviendrait celui de la matérialité, nous permettant de diviser «le monde en objets et en copies»<sup>11</sup>. L'impression de réalité du cinéma proviendrait bien de celle de présence réelle du mouvement.

#### *La notion de prothèse symbolique*

Un autre sémiologue, l'Italien Gianfranco Bettetini, a analysé la perception du spectateur. Il s'est intéressé à la relation fantasmatique du spectateur de cinéma au texte filmique, et l'a baptisée du terme «conversation audiovisuelle»<sup>12</sup>.

Selon Gianfranco Bettetini, le corps organique du spectateur tente d'établir un simulacre qui se substitue au rapport physique impossible avec le monde de l'écran. Le destinataire cherche à mettre en scène, dans l'espace qui sépare son corps physique de l'écran, son rapport avec l'organisation symbolique du signifiant. Le corps du spectateur augmente son action en construisant un «autre», que Gianfranco Bettetini désigne par le terme de «prothèse symbolique», ce terme étant pris au sens «d'appareil qui remplace un organe manquant», ou qui étend le rayon d'action d'un organe et peut lui permettre de pénétrer dans des lieux qui échappent à ses possibilités naturelles. Il peut ainsi combler son impuissance sensorielle en fabriquant un appareil symbolique qui remplace l'action des sens non stimulés.

L'absence d'un corps, celui du sujet de l'énonciation, est intégrée par des traces symboliques de son organisation signifiante. La présence d'un corps, celui du destinataire, est remplacée par une production symbolique. Il en a besoin pour entrer en contact avec les fantasmes de l'écran et leur univers discursif.

Gianfranco Bettetini s'attache à montrer comment le spectateur réussit à combler le manque. Si la coprésence énonciateur/énonciataire se révèle impossible au cinéma, le spectateur ne peut conférer de matérialité à ces ombres de corps sur l'écran qu'en sollicitant des sens qui ne le sont pas habituellement. Je me souviens pour ma part d'une expérience faite en visionnant à la télévision *Les Derniers jours de Pompéi*. J'avais cru sentir une odeur de brûlé au moment de l'éruption du Vésuve. J'étais même sortie dans le jardin pour vérifier qu'il n'y avait à l'extérieur aucun écobuage, et que cette sensation olfactive ne constituait qu'une illusion des sens, suscitée par des images de film. Cette odeur émanait d'une suggestion très forte, et non de la réalité. Ainsi, comme l'a montré Gianfranco Bettetini, le spectateur a tendance à remplacer les organes des sens non sollicités par des prothèses symboliques.

### **3. Toucher l'image ou la relation cinéma et peinture**

*Touchorama*. Ce sketch d'*Hamburger Film Sandwich* (John Landis, 1977) constitue une parodie des expériences de projection expérimentales des années 1950. Comme l'indique son titre, la projection de ce court métrage fait intervenir

10 METZ Christian, *op. cit.*, p. 18.

11 *Ibid.*

12 BETTETINI Gianfranco, *La conversazione audiovisiva*, Milan, Bompiani, 1988, p. 27.

le sens du toucher. Un homme entre dans une salle de cinéma où l'on projette *See You Next Wednesday*, à l'aide d'un dispositif spécial. Un employé s'installe auprès de lui, et lui permet de ressentir physiquement l'action du film. Il vaporise du parfum sur lui, le brûle, le caresse, le menace avec un couteau. Au moment où le malheureux spectateur, la projection achevée, commence à se détendre, un commentateur annonce le titre de la séance suivante: *Gorge profonde*. Le spectateur s'enfuit.

Le ton de comédie ne fait pas oublier que ce sketch met précisément l'accent sur ce qui manque au cinéma, la multi-sensorialité, et que tente de rétablir la réalité virtuelle, avec des modes d'immersion de plus en plus sophistiqués. Certains capteurs permettent de solliciter ce sens du toucher, que Condillac célébrait dans son *Traité des sensations*<sup>13</sup>. Le philosophe y abordait cette question sous l'angle de la connaissance ou du plaisir qu'il procure, et de la conceptualisation qu'il permet. Or, le cinéma n'agit que sur deux sens, la vue et l'ouïe; la séance mise en scène par John Landis renvoie à des tentatives isolées, dispositifs trop onéreux ne s'adressant qu'à un spectateur à la fois. La plupart du temps, le spectateur compense de lui-même l'absence de stimulation sensorielle. Mais dans le cas du toucher, les choses semblent se révéler différentes. Certains films ne présentent-ils pas des images capables non seulement d'activer l'imaginaire du spectateur,

mais de faire ressentir les sensations tactiles? Et quels enjeux de croyance, ou de plaisir esthétique en découlent-ils? Je m'efforcerai donc, à partir de *Logique de la sensation* de Deleuze, sur la peinture de Francis Bacon<sup>14</sup>, de transférer certaines analyses au domaine du cinéma pour comprendre la manière dont quelques réalisateurs, et plus particulièrement Paradjanov, abordent la question du toucher et des sens.

#### *L'optique et l'haptique*

Le sens du toucher, pour Deleuze, s'inscrit dans le cadre plus général de la sensation, que le philosophe définit comme l'une des voies empruntées par la peinture pour échapper à la figuration. Cette mise en évidence de la sensation, initiée par Cézanne, apparaît comme une alternative à cette autre option, l'abstraction. La sensation réside dans le corps: «c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation»<sup>15</sup>. Celle-ci «agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair»<sup>16</sup>, alors que la forme abstraite «s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, qui est de l'os»<sup>17</sup>. La peinture, définie comme une forme d'hystérie, investit l'œil par ses lignes et ses couleurs.

14 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Gallimard, coll. «L'ordre philosophique», 2002.

15 *Ibid.*, p. 40.

16 *Ibid.*, p. 39.

17 *Ibid.*

13 CONDILLAC, *Traité des sensations*, réédition, Paris, Fayard, 1984.



*Mais l'œil, elle ne le traite pas comme un organe fixe.* Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de sa qualité d'organe fixe et qualifié: l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé, polyvalent, qui voit ce corps sans organe, c'est-à-dire la figure, comme une présence.<sup>18</sup>

La peinture démultiplie les yeux du spectateur, qui colonisent l'ensemble de son corps, le transformant en moderne Argus. A partir d'un ouvrage de Riegl, Deleuze pose la question de la proximité en peinture, question liée à celle de la surface et du toucher. Il définit la notion de planéité, qui apparaît dans les bas-reliefs égyptiens, comme une forme et un fond saisis sur le même plan; cette caractéristique contribue à les rapprocher l'un de l'autre, mais aussi du spectateur. La planéité constitue l'un des principaux traits de la peinture égyptienne, dont l'espace serait la conséquence de conditions de vie et de nature, d'un rapport particulier de la pyramide et du désert, de l'œil et du désert. Cette planéité induit une peinture constituée de trois éléments: le fond, la forme, et tout ce qui rapporte le fond à la forme et la forme au fond, le contour. *La Belle Angèle*, de Gauguin, un visage de paysanne se détachant sur un aplat de couleur, se caractérise par une profondeur très réduite, que Deleuze appelle «profondeur maigre»<sup>19</sup>. Comme

dans la peinture égyptienne, forme et fond paraissent se situer sur le même plan. Ce tableau a posé un problème au peintre, celui du traitement de la chair, difficile à restituer sans sombrer dans la grisaille; il l'a résolu en usant de tons rompus. Deux éléments fondamentaux se dégagent de *La Belle Angèle*: un fond en aplat et une figure traitée en tons rompus. Enfin, un troisième, le cloisonnement, unit les deux précédents. Il consiste en un trait jaune qui cerce la figure, et permet aux tons rompus de celle-ci de communiquer avec la couleur du fond. Sa fonction s'avère fondamentale car il place forme et fond quasiment sur le même plan.

La même technique se retrouve dans les tableaux de Bacon: un fond en aplat, une figure en tons rompus, et un contour autonome qui renvoie la forme au fond et le fond à la forme. Toutefois, une variante intervient: il ne s'agit plus d'un cloisonnement, mais d'un effet de surface ou de volume, dont la tonalité entre en relation avec celle de l'aplat. Les tableaux de Bacon font intervenir trois régimes de couleur: le premier, ou régime contour, puis un second, assuré par l'aplat, et un troisième, enfin, suscité par les tons rompus. Hommage à l'Égypte, cette technique se révèle pourtant différente de celle pratiquée dans l'Antiquité, à savoir une linéarité qui provenait de l'identité du plan avec la forme et le fond. Chez Bacon ou Gauguin, en revanche, on recense une forme, un fond, et un contour autonome, cristallin, géométrique.

L'intérêt de l'espace inventé par les Égyptiens réside dans cet effet de

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 129.

rapprochement qui, consciemment ou inconsciemment, sollicite une vision particulière, à l'image de la vue proche que provoque le désert. A partir de cet espace, ce n'est pas seulement la forme et le fond qui sont présents pour l'œil sur le même plan. Le spectateur se trouve tout aussi proche. Cet œil, qui s'apparente à une forme de toucher, devient un œil tactile.

Pour Deleuze, à côté de la première fonction de l'œil, ou fonction optique, intervient une seconde, qui s'apparente au toucher et qu'il baptise vision *haptique*. La peinture, en mettant le fond et la forme sur le même plan, s'adresse à cet œil *haptique*. Si la lumière sollicite la première fonction, la couleur, pour sa part, sollicite la seconde. C'est pourquoi le philosophe se demande si la couleur chez Bacon ne permettrait pas d'une manière originale de reconstituer cette vue *haptique* que les Egyptiens avaient inventée par le biais d'autres techniques:

En effet, le contour comme lieu est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle de la Figure, entre la Figure et l'aplat (...) Le contour est comme une membrane parcourue par un double échange. Quelque chose passe, dans un sens et dans l'autre. Si la peinture n'a rien à narrer, pas d'histoire à raconter, il se passe quand même quelque chose, qui définit le fonctionnement de la peinture.<sup>20</sup>

20 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Gallimard, coll. «L'ordre philosophique», 2002, p. 21.

L'aplat est ainsi pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre, enveloppant la figure, et cette dernière l'accompagne de toutes ses forces. Le bas relief égyptien «opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main parce qu'il a pour élément la surface plane; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher»<sup>21</sup>. Elle lui confère une fonction tactile. La forme est perçue comme tangible et doit sa clarté à cette tangibilité. Le colorisme du peintre ne construit pas seulement des rapports de tons chauds et de tons froids, d'expansion et de contraction, mais aussi des accords entre tons purs et tons rompus:

Ce qu'on appelle vision haptique, c'est précisément ce sens des couleurs. Ce sens, ou cette vision, concerne d'autant plus la totalité que les éléments de la peinture, armature, figure et contour communiquent et convergent dans la couleur.<sup>22</sup>

À partir de là, ne peut-on pas transposer au cinéma la théorie deleuzienne et lire certains films sur la peinture à sa lumière? Par quels moyens le 7<sup>ème</sup> art va-t-il restituer la sensation du toucher?

#### *Cinéma optique, cinéma haptique*

Certains théoriciens de cinéma, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, ont poursuivi la réflexion de Deleuze et tenté d'appliquer ses remarques au 7<sup>ème</sup> art. Jacques Aumont, dans *L'œil, la main*

21 *Ibid.*, p. 115.

22 *Ibid.*, p. 143.

et *l'esprit*<sup>23</sup>, reprend certaines réflexions du philosophe, qui oppose la main, emblème de l'action, à l'œil, emblème de l'intelligence. Ces deux conceptions induisent deux formes opposées de pratique artistique. La main assure le contact avec le matériau, mais l'œil commande l'opération, sans le toucher. La sculpture de la Renaissance a opposé le sculpteur qui travaillait la glaise, en contact avec la matière, à celui qui maniait le ciseau, faisant de la sculpture une *cosa mentale*. On retrouve dans la vision même deux qualités opposées, le regard abstrait, intellectuel, idéal, et le toucher concret, matériel. Michel-Ange privilégiait l'optique. Le sculpteur Adolf Hildebrand a opposé la vue optique, correspondant à la vision de loin, qui organise mentalement le visible, à une seconde, qu'il nomme *haptique*, correspondant à la vision de près. Il la dépeint comme engluée dans la matérialité même de la matière qu'elle regarde.

Cette distinction entre l'optique et l'haptique, Pascal Bonitzer la reprend dans *Le champ aveugle*<sup>24</sup>, lorsqu'il retrace un aspect précis de l'évolution du cinéma. En effet, quand ce dernier a commencé à différencier les plans, à articuler entre eux des cadrages de grosseurs diverses, il s'est trouvé comme écartelé entre deux possibilités, celle de l'optique et

celle de l'haptique. Le cinéma soviétique a compris l'importance de la vision de près. Deux réalisateurs en particulier, Eisenstein et Koulechov, ont construit un cinéma fondé sur le montage et l'impact du gros plan, auquel ils ont conféré une importance émotionnelle considérable. Puis le parlant a institué les règles de continuité inventées par Koulechov en loi intangible, tandis que le cinéma généralisait l'usage du plan moyen. Le gros plan au cinéma constitue une surface sans profondeur. Il abolit la profondeur de champ et le réalisme perspectif qu'elle suscite, et permet de traiter l'espace de l'écran comme une pure surface.

Pour Jacques Aumont, le fantasme de vision *haptique* a pu, de façon emblématique, traduire la sensation que la caméra devenait le prolongement du toucher. Le cinéma s'est servi de la force *haptique* du gros plan et du très gros plan. Certains films de genre l'ont mis en évidence, d'autres comme Hitchcock, dans *Fenêtre sur cour*, en ont usé de façon métaphorique. Mais la question émerge à nouveau avec les films sur l'art. Filmer un tableau ne constitue pas un acte anodin, au contraire. Que se passe-t-il lorsque le cinéma s'attache à donner la sensation de la peinture? Laquelle de ces deux visions, l'optique ou l'haptique, va-t-elle prédominer, et certains réalisateurs ne laissent-ils pas une tension s'exercer entre ces deux tendances?

23 AUMONT Jacques, *L'Œil, la main et l'esprit*, in *De l'esthétique au présent*, De Boeck et Lancier, 1998.

24 BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Etoile, 1982.

#### 4. De la peinture au cinéma: la sensation tactile

*De la touche du peintre  
au toucher cinématographique*

Dans un des courts métrages qui composent *Rêves* (1990), intitulé *Les corbeaux*, en référence au célèbre opus de Van Gogh, *Le champ de blé aux corbeaux*, Akira Kurosawa imagine qu'un visiteur de musée pénètre dans un des tableaux du peintre, et se trouve immergé dans plusieurs de ses œuvres, qu'il parcourt comme des paysages. Diderot, dans ses *Salons*, abordait déjà l'idée d'entrer dans les tableaux, et décrivait par ce biais un certain nombre d'œuvres; de nos jours, la réalité virtuelle prévoit ce type d'immersion qui permettrait d'aborder une œuvre d'art de l'intérieur. Comme l'écrivait encore Deleuze: «Moi spectateur, je n'accède à la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti.»<sup>25</sup>

Dans le court métrage d'Akira Kurosawa, le tableau commence par devenir réel, vivant; les personnages bougent, parlent, la lumière accroche les irrégularités du sol, sa surface granuleuse, la texture d'un chapeau de paille ou d'un visage barbu. Le passage de la réalité à l'espace de la toile se fait dans le cadre d'une profondeur de champ réduite, qui conserve la bi-dimensionnalité de la peinture. Le film n'abolit pas la vision de loin, mais la rend minoritaire. Un certain nombre de déplacements latéraux du

personnage dans la toile accentuent cette sensation. Quand le spectateur arpente l'espace peint, il évolue parfois dans un monde de détails, démesurément agrandis, envahissant l'écran. Les touches de pinceau sont grossies, amplifiées. Des effets de matière et d'empâtement surgissent. La figuration disparaît; le personnage marche sur la matière même de l'œuvre; il n'y a plus de chemin, mais des stries, les traits vifs, vigoureux, de la couleur appliquée sur la toile.

Au final, c'est la réalité qui tend à imiter le tableau: le spectateur se trouve face à un chemin qui serpente, au milieu d'un champ de blé. L'aplat bleu du ciel surmonte les ondulations d'un champ qui semble reproduire les traits de pinceau. Le peintre disparaît, absorbé par la ligne d'horizon. A son passage, il fait s'élever un vol de corbeaux. Le spectateur se trouve alors non à la place de Van Gogh représenté à la fin du film, mais à celle de l'observateur; et pourtant, il devient paradoxalement Van Gogh, lorsque ce dernier peignait *Le champ de blé aux Corbeaux*. Puis un travelling arrière rétrécit l'espace du tableau et le resitue dans le cadre du musée. Le Japonais contemple l'image qui paraît bouger, se brouiller, nous rappelant l'animation qui a précédé.

*Ivre de femmes et de peinture*, d'Im Kwon Taek (2002), s'ouvre sur le *gestus* même du peintre. Un léger bruit accompagne le mouvement d'une main, traçant des signes sur le papier. Le gros plan s'amplifie jusqu'au quasi insert. La proximité du filmage restitue l'humidité

<sup>25</sup> DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 40.

luisante de l'encre encore fraîche, les bulles que le support n'a pas encore absorbées. L'œil et la main coïncident ici: celui du spectateur est très proche de cette main dont le geste fait l'ouverture du film. La vue subjective l'installe d'emblée à la place du peintre, l'immerge dans le récit par le biais de l'œuvre en train de se faire. À ce plan succède une série de plans subjectifs ou semi-subjectifs. Des gros plans s'attardent ensuite sur le visage du peintre, le grain de sa peau, sa moustache. La lumière restitue les plus infimes nuances, l'éclat du tissu ou celui du papier mouillé. Puis un panoramique vertical présente le tableau achevé comme un rouleau peint qu'on déroule sous le regard des spectateurs.

Cette ouverture ne constitue toutefois qu'un aspect de l'appréhension de l'espace par le film, qui joue aussi sur les plans d'ensemble et la profondeur de champ. Les moments où les tableaux sont filmés de près s'accompagnent d'une réflexion sur la peinture, un questionnement esthétique sur le travail du peintre. Le film met en évidence sa dimension picturale en multipliant les fenêtres et les sur-cadrages. À diverses reprises, il joue sur la proximité, le détail: broderie d'un vêtement, feuilles mouillées par la pluie, fleurs écloses; la sensation du toucher s'impose à divers instants par des effets duveteux, ou liquides, sans que se perde la dimension esthétique. Le montage associe des fragments de peinture à des parcelles de réalité: une toile d'araignée peinte répond à celle qui frémit doucement dans l'air matinal. A une touffe de violettes succède un oiseau

sur sa branche, puis un oiseau peint, tandis qu'une jeune fille s'émerveille du réalisme du tableau. La beauté et la sensualité du visage des femmes sont également sublimées par le cadrage qui les constitue en portraits, aussi tactiles qu'expressifs.

Mais la caméra ne se contente pas de magnifier les étoffes précieuses ou la féminité. Il lui arrive de s'attarder sur l'humilité des matières ou les faces ravinées de rides. On retrouve à diverses reprises l'impression initiale: celle d'un tableau qu'on peint sous nos yeux, et dont l'encre, qui n'a pas encore séché, pourrait tacher nos doigts. La peinture se présente sous un aspect sensuel, sensible, tactile, et nous fait pénétrer au cœur de la création. A la fin du film, le passage du protagoniste dans un atelier de potier reproduit le contact avec la matière, les doigts pétrissant le vase, la sensation collante de l'argile humide, puis l'incandescence du verre en fusion; l'impression *haptique* est alors associée à ses divers états, à sa métamorphose par l'eau et par le feu.

*De Sayat Nova, couleur de la grenade,  
à Achik Kerib: la sensation tactile chez  
Paradjanov*

Toutefois, dans ce domaine, un degré supplémentaire semble atteint par Paradjanov, qui use du gros plan, mais aussi d'autres procédés rappelant ceux de Bacon, et s'inspire, de façon constante, de la peinture.

*Sayat Nova, couleur de la grenade* (1968) repose sur l'effet citationnel. Le film représente un certain nombre

d'enluminures, d'icônes, de fresques, mitres ou bannières décorées de motifs religieux. Toute une modélisation s'opère par le biais de ces objets. De la même manière, le début du film présente des miniatures en gros plan alternant avec des pages de calligraphie dont s'alignent les délicates arabesques, les entrelacs subtils.

*Sayat Nova* recrée un espace bi-dimensionnel qui est celui de la peinture en refusant la profondeur de champ, sans présenter nécessairement des portions d'espace réduit. Figures, objets et fond paraissent se situer sur un seul et même plan. Cette impression s'avère d'autant plus forte que le film se déroule sur un rythme lent et contemplatif. Les ouvertures ne délivrent aucune profondeur. Les personnages se déplacent très souvent de façon latérale. L'accent est mis sur la frontalité, comme dans ces plans successifs où apparaît le poète, tenant chaque fois un emblème différent à la main: un crâne, une bougie et une rose blanche, deux roses blanches, etc.

Dans *Achik Kerib* (1988), s'exerce la même forme de modélisation par la peinture. À plusieurs reprises, le film met en scène des images peintes que le réalisateur fait correspondre à celles qu'il filme. Peinture et représentation de la réalité fusionnent à travers l'ostensible facticité des images «réelles»: fausses barbes, fausses moustaches des personnages qui suggèrent une représentation théâtrale. La peinture vue de près, dans certaines séquences, s'écaïlle, se craquèle. Dans un passage, des fresques

animalières (cheval, bœuf) laissent apparaître la matière des pigments qui les colorent, par des granulations ou de légers effets de relief, rendant visible leur dimension tactile. Des miniatures en plan rapproché (figures de femmes aux grands yeux maquillés de khôl, et aux sourcils qui se rejoignent) sont ailleurs mises en relation avec des personnages féminins. Ainsi, de constants va-et-vient s'établissent entre fresques, miniatures, personnages et animaux. Certains plans sont composés à la manière de tableaux, de collages ou d'assemblages, dans une configuration spatiale irréaliste. À tout ce travail de composition on peut ajouter les procédés typiquement cinématographiques qui vont confondre cinéma et peinture, pour susciter la sensation tactile, l'impression du toucher.

Ainsi, la bi-dimensionnalité de la peinture, caractérisée par l'absence de profondeur de champ, définit assez bien l'espace du plan tel que le conçoit Paradjanov. Dans *Sayat Nova*, murs ou tapis constituent des aplats sur lesquels se détachent les corps ou les visages. Et si les tapis présentent des motifs, contrairement à la définition même des aplats, qui sont des pans de couleur unie, leur monochromie (prédominance de l'écarlate, la tonalité éponyme du film), permet de rappeler leur rôle: surfaces plates, planes, ils suppriment la profondeur. En outre, les camaïeux de rouges possèdent une autre fonction qui vient accentuer cet effet. Le choix de conserver une seule nuance de couleur, outre sa signification symbolique (le jus

du fruit, le sang versé, la teinture rouge), fait qu'il n'y a pas d'antagonisme entre couleurs qui avancent et couleurs qui reculent, ce qui pourrait donner l'illusion de profondeurs différentes. Le rouge qui, par nature, est une couleur qui avance, contribue ici à la sensation de surface. Il apparaît dès le début du film, sous sa forme liquide: trois grenades qui saignent, puis un poignard, posé sur une étoffe blanche. Le rouge imbibe le tissu, qui l'absorbe, et paraît imbiber l'écran, confondu avec la toile blanche, sur lequel s'inscrivent les images. La couleur se diffuse et rappelle le titre. On retrouve ainsi l'impression suscitée par la peinture égyptienne ou les tableaux de Bacon: des figures paraissant se situer sur le même plan que le fond.

Paradjanov joue également sur la frontalité des personnages et des objets en usant d'une focale particulière. Quand il exécute un travelling arrière, la profondeur de champ ne jaillit pas pour autant. Un mur ou une haie occulte le décor et présente un obstacle au regard. La perspective s'abolit, la caméra plaque les personnages sur le fond et traite le décor (même naturel) à la manière d'une toile peinte, ou d'une icône. Les portes et les fenêtres n'ouvrent sur rien. Les plongées accentuent cette sensation. Par leur fonction d'écrasement, elles aplatissent les personnages, les plaquent au sol. Ainsi, ces divers plans de *Sayat Nova* où l'enfant gît sur un ensemble de rectangles: tapis, livres ouverts. Ou le visage de la mère du poète, en tenue de deuil, d'*Achik Kerib*, qui s'inscrit sur un

aplat noir. Sa blancheur est soulignée par le fond et les vêtements sombres, et accentuée par l'éclat des pièces de monnaie qui l'auréolent. Le contraste radical de couleur l'empêche de se confondre tout à fait avec le décor.

Quant aux miroirs d'*Achik Kerib*, qui, à l'instar de ceux de Bacon, décrits par Deleuze<sup>26</sup>, ne réfléchissent rien, ils ne créent ni sensation de profondeur, ni d'ouverture de l'espace, mais reviennent sur le personnage; sans absorber ce qu'ils reflètent, comme ceux de Bacon, ils se bornent à restituer l'objet le plus proche. Pour *Sayat Nova*, toutefois, la démarche s'avère moins radicale que pour *Achik Kerib*. Les miroirs permettent encore de créer une illusion de profondeur en reflétant des objets absents du plan comme cet angelot dont on voit tourner l'image, inscrite dans le cadre du miroir. Il n'en reste pas moins que les personnages se détachent sur des aplats blancs ou noirs, que l'espace, pourtant divisé en plans, donne une impression de surface, qu'accentuent les plongées: celle qui montre ces pieds de femmes, garnis de bracelets de chevilles, pressant les tapis pour les nettoyer; celle qui plaque un enfant, bras en croix, sur des écheveaux de laine pourpre ou carmin; celle qui appréhende les fragments d'un corps féminin, sein et coquillage côte à côte, séparés par ce filet d'eau qui ruisselle dans le sillon formé entre les seins. Le film met ainsi en évidence la dimension verticale, en présentant des

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25.

personnages debout ou en lévitation, des escaliers, échelles, suggérant des motifs ascensionnels, des empilements d'objets (livres, pierres). Cet accent porté sur la verticalité et l'horizontalité (dimensions du sacré) permet de glorifier une spatialité différente de la profondeur de champ. Le regard se porte vers le haut.

Mais Paradjanov joue aussi sur une forme d'encombrement de l'espace pour abolir la perspective. La proximité, la lumière font percevoir les matières. De gros plans restituent la dimension tactile des objets. Une jeune fille fait glisser sur son visage une bande de dentelle, dans un effet d'occulté/révéle, tout en coquetterie, qui pourrait rappeler le jeu de Colombine avec le masque dans la Commedia dell'arte. La dentelle découpe le visage et dessine sur la peau de fragiles motifs. De la transparence et de l'opacité que suscite le déplacement de la dentelle on peut rapprocher l'effet des voiles, de l'eau, de la lumière.

Avec *Achik Kerib*, l'impression tactile est aussi amplifiée par la proximité. Celle du fond et de la figure, celle des objets et des visages. L'accent est mis sur les détails, sur les matières: tesselles de mosaïque et leur ciment jointif, sculptures de bois, peau des visages, poils drus d'une barbe. Le gros plan permet la mise en relation de motifs inscrits sur des supports différents: signes d'écriture, gravés dans l'argile, dessins d'un tapis beige. Parfois, la dimension tactile revêt un aspect sensuel: un sein perlé de gouttes d'eau côtoie un coquillage en nacre. Le mamelon du sein et sa rotundité

rappellent la spirale du coquillage. L'éclat des gouttes d'eau, disséminées sur la peau, crée une sensation lumineuse différente de la brillance de la nacre. Nuance des matières. Ailleurs, des fragments d'étoffe miroitent. Des pièces d'or scintillent au soleil. La délicatesse d'un collier d'organdi, au cou des fiancés, joue sur la transparence assortie d'un léger relief.

Dans un paysage, l'eau d'une cascade, filmée en plan rapprochée et en panoramique vertical, ruisselle sur des pierres, jusqu'aux remous du bassin, à l'endroit où émerge une aiguière de métal. L'œil du spectateur capture les diverses nuances de gris, de la pierre au métal mouillé, magnifiées par la lumière, qui restitue aussi les aspérités, les ciselures, l'impression de fraîcheur, la sensation du lisse ou du rugueux. Dans une séquence, un joueur de buccin souffle dans un coquillage hérissé de pointes, dont les reliefs contrastent avec le poli d'un vase en céramique vernissée, doux au toucher. Ailleurs, le cinéaste recrée les barbouillages de la peinture, la sensation de la chair, ou celle du tissage; il restitue l'aspect sablonneux du sol, celui, plus rêche, d'un visage noirci de barbe, la surface irrégulière de la neige piétinée, la texture de l'herbe, le contact d'un tigre en peluche. Parfois, l'image semble mouchetée: ce sont des grains de riz ou des pétales, filmés de très près, qui la floutent discrètement. D'autres fois, ces plans rapprochés suscitent l'émotion. Ainsi, lorsque le poète tente de désaltérer le barde âgé et mourant, il fait couler sur



ses lèvres sèches le jus d'une grenade; un filet rouge comme du sang ruisselle sur le cou du barde.

Mais quelle signification revêt cette dimension *haptique* dans les films de Paradjanov?

### 5. Poétique et figural: où le cinéma rencontre la poésie

Cinéma et poésie semblent de loin les arts les plus éloignés. Si, à l'origine, le cinéma s'est avéré proche de la poésie, ses choix vers des contenus et une forme narrative l'ont éloigné de cette dernière. Pourtant, en dépit des écarts, des traits communs subsistent. Certaines problématiques des formalistes russes, qui mettaient notamment l'accent sur la question du langage, pour exprimer la dimension poétique du cinéma, sa *cinématographicité* aussi, ont été repousées par Christian Metz au cours des années 1970, dans *Essais sur la signification au cinéma*, en particulier dans le chapitre *Le cinéma langue ou langage?* Henri Agel, qui avait repensé le cinéma à l'aune des textes de Mikel Dufrenne sur la poétique, insistait sur le pouvoir, commun à ces deux arts, de révélation, en se référant aux écrits d'André Bazin sur la dimension ontologique du septième art.

Quant à la dimension du rêve, qui s'attache au poétique, évoquée par Mikel Dufrenne et reprise par Christian Metz, elle s'avère de nos jours d'autant plus agissante que l'analyse figurale vient à nouveau la convoquer pour proposer une nouvelle méthode de lecture des images. Celles de l'art seraient traversées

par les mêmes forces que les images latentes du rêve, et l'émergence du désir dans l'image produirait des formes, ou plutôt de l'informe, nécessitant de poser la question du figurable plus que celle de la représentation. Dans ces conditions, ne peut-on pas envisager la question des synesthésies comme une nouvelle irruption du poétique, qui manifesterait le lien, plus étroit qu'il n'y paraît, entre ces deux formes d'art?

En mettant en évidence les synesthésies, Baudelaire revisitait la notion de correspondance universelle défendue par la poésie. Au-delà de la question du microcosme et du macrocosme, il proposait des correspondances sensorielles, révélées par le poète, mais qui pouvaient aussi faire naître chez le lecteur des images multi-sensorielles. Le cinéma, qui touche deux sens à la fois, s'est attaché aussi à éveiller cette idée des correspondances. Je me souviens du plan d'un film de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* (1962), qui montrait une tasse de café; un siphon se créait à sa surface, auquel se substituait le tournoiement d'une galaxie. Les correspondances visuelles auxquelles l'image est accoutumée, par l'usage fréquent de la métaphore, se déclinent aussi autrement, soulignant la proximité qui s'instaure entre cinéma et poésie. Le désir d'Eisenstein, transposer des notions de couleur et de matière, dans une image en noir et blanc, et bidimensionnelle, est désormais relayé par d'autres procédés. Les sensations tactiles qui coïncident avec la vision et l'audition de l'image se trouvent désormais exprimées par

l'utilisation de la 3D. Ainsi, le film *Pina* (2011) de Wim Wenders, consacré à la danseuse Pina Bausch, crée une proximité troublante entre spectateurs et danseurs, en conférant du relief à ces derniers. *La grotte des rêves perdus* (2010) de Werner Herzog restitue la matière et les aspérités des peintures rupestres, nous permettant d'approcher les pigments de l'artiste. La relation au créateur et à l'œuvre se trouve modifiée par l'addition des expériences sensorielles, proches de la synesthésie.

Que dire en guise de conclusion? En dépit de son insuffisance technique, le cinéma permet la synesthésie. Les rares expériences de multi-sensorialité en salle, comme le cinéma sentant, ont été abandonnées, car trop peu rentables. Mais peut-être, en définitive, ne s'avéraient-elles pas nécessaires. Le fonctionne-

ment psychique des spectateurs de cinéma montre que d'autres sens que la vue et l'ouïe peuvent être activés, sans l'aide de sollicitations extérieures. En revanche, le travail plastique de certains réalisateurs, comme Eisenstein, Paradjanov et quelques autres, leur connaissance, intuitive ou scientifique, de la perception et des procédés visuels ou sonores que l'on peut mettre en œuvre conditionnent les destinataires de leurs films à les appréhender de manière synesthésique. En outre, ces cinéastes abordent la question de l'intermédialité en montrant la conjonction de plusieurs arts, cinéma, musique, poésie ou peinture, voire en créant un art total. À la circulation des énergies et du désir s'ajoute une réflexion esthétique sur le cinéma, sa nature et sa réception.