



**HAL**  
open science

## Argentula

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Argentula. Guy Astic, Denis Mellier, Bianca Concolino et al., Quand soupirent les mystères. Le cinema de Dario Argento Aix-en-Provence, Rouge profond, 2021. hal-03145213v1

**HAL Id: hal-03145213**

**<https://amu.hal.science/hal-03145213v1>**

Submitted on 18 Feb 2021 (v1), last revised 15 Apr 2021 (v3)

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

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

# Argentula

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Guy Astic, Denis Mellier, Bianca Concolino et al.,  
Quand soupirent les mystères. Le cinéma de Dario Argento Aix-en-  
Provence, Rouge profond, coll. « Raccords », 2021, p. 29-47 (version corrigée)*

« Parce que les insectes m'ont toujours fasciné, j'ai  
commencé à faire une histoire autour de cette idée. »

Dario Argento

*Coleophera argentula* est le nom d'un petit papillon des prairies [Fig. 1]. Chez Dario Argento, cinéaste qui a patiemment exploré les puissances cinématographiques du monde animal (singes, oiseaux, chats, lézards, rats laveurs...), les insectes, très nombreux, manifestent, pour peu qu'on s'intéresse aux menus détails (qu'est l'insecte, à notre échelle, si ce n'est trop souvent qu'une bagatelle de la nature ?), une présence filmique insistante<sup>1</sup>. C'est que, dès le règne animal, les insectes interrogent les protocoles des images – proportions, grouillement, chromatisme, biomimétisme, dimorphisme sexuel, métamorphoses en tout genre – en nous renvoyant la question de la figuration : « Quoi de semblable ou qui approche de loin, dans nos arts ? Combien ils auraient besoin, fatigués qu'ils semblent, alanguis, de reprendre à ces sources vives ! [...] Est-ce à dire qu'il faille copier ? Point du tout. Ces êtres vivants, et dans leur robe d'amour, par cela seul ont une grâce, je dirai une auréole animée, qu'on ne traduit pas. Il faut les aimer seulement, les contempler, s'en inspirer, en tirer des formes idéales, et des iris tout nouveaux, de surprenants bouquets de fleurs<sup>2</sup>. » « Argentula » veut dire comment de petits animaux revêtent une importance visuelle considérable chez Argento à la manière d'une sorte d'équivalent, par d'autres moyens cinématographiques, de l'inflation anatomique des bestioles mutantes dont l'araignée de *Tarantula* (*Tarantula !*, 1955) de Jack Arnold fournirait le référent linguistique. Le cinéaste américain Gordon Douglas avait averti dans *Des monstres attaquent la ville* (*Them !*, 1954) du rôle des insectes dans l'invention figurative du cinéma : on ne peut voir l'insecte cinématographique, ici nucléarisé, géantisé par le gros plan des radiations atomiques, l'insecte ne peut apparaître pour la première fois à l'écran tout

---

<sup>1</sup> Sur l'importance du détail en général chez Argento, cf. Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento, magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2002.

<sup>2</sup> Jules Michelet, *L'Insecte* [1857], Paris, Hachette, 1867, pp. 194-196.

comme aux personnages de la scène que si son spectateur chausse les lunettes adéquates, c'est-à-dire que si *l'on abandonne notre vue physiologique pour une technique optique au bénéfice d'une expérience esthétique* [Fig. 2]. Se protéger du vent de sable n'est qu'un argument narratif : l'image montre rapidement tout à fait autre chose<sup>3</sup>. On le voit : l'insecte n'est guère longtemps contenu dans les seules limites du champ. Il finit par le déborder et ira jusqu'à contaminer la forme esthétique des films, *quand bien même aucun insecte ne sera plus filmé à l'écran*.

Ainsi, si je commencerai par parler des insectes mis en images par Argento dans leurs différentes propriétés anatomiques ou sensibles (visuelles, sonores), j'en viendrai dans un second temps à un autre enjeu : celui d'*images-insectes*, d'un cinéma entomologiste, où il n'est plus question de filmer des insectes à l'écran mais de *penser les images elles-mêmes à partir de vecteurs entomologiques*. Cette démarche ne prétend à rien d'autre qu'à une fiction de spectateur, au sens où – pour le dire avec Martin Lefebvre – « la figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire<sup>4</sup> ». Je n'entends proposer aucune connaissance particulière sur les images, mais uniquement des *régimes de pensée*. Seul compte à mes yeux qu'ils puissent en augmenter les intensités sensibles.

## 1

Contrairement à *Des monstres attaquent la ville*, il n'y a guère d'insectes mutants chez Argento, si ce n'est sur le tard dans *Dracula 3D* (2012) : le coléoptère à l'arrivée du train (il grossit curieusement en se rapprochant de la caméra), les trois cafards mitotiques, le nuage de mouches puis la mante religieuse colossale en quoi se transforme tour à tour le vampire (avec leur sous-texte religieux : la prière des ravisseuses, le Seigneur des mouches, etc.) [Fig. 3]. Ce régime de variations entomorphes dopées aux algorithmes informatiques (Lucy prétend que sa blessure à l'arrière du genou est une morsure d'insectes : au spectateur de concevoir la taille de l'agresseur) est l'une des belles trouvailles du film, qu'on ne rencontre nulle part ailleurs dans la filmographie draculesque. Une telle fantaisie entomologique digitale signale le lien récurrent existant, dans beaucoup des films de Dario Argento, entre insectes et directives cinématographiques : *les insectes comme sites figuratifs et théoriques de*

---

<sup>3</sup> Et aussi peut-être que l'on était alors dans une courte séquence dont le cinéma fantastique ou de science-fiction hollywoodien aura fait quelques choux gras, d'une mode stéréoscopique qui n'est pas celle du film malgré le projet un temps envisagé.

<sup>4</sup> Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 11.

*l'invention filmique* (ici, l'imagerie numérique comme augmentant l'enregistrement argentique du réel). La figure du vampire garantit les branchements : n'a-t-elle pas été plus que de raison mise en parallèle, dans le passé de la théorie du cinéma photographique, avec l'image du film s'appropriant – de la peau translucide des photogrammes au linceul de leur projection – la vie des corps spectralisés par la dévoration machinique ?

Pour le reste, chez le Argento analogique, les insectes filmés sont physiologiquement tout ce qu'il y a de plus normaux, quand bien même les récits insistent sur certaines de leurs particularités d'exception, notamment par le truchement de leurs aptitudes directes ou indirectes d'aide à la résolution d'un mystère : *Quatre mouches de velours gris* (1971), *Inferno* (1980), et bien sûr *Phenomena* (1985). Quatre mouches qui n'en font qu'une ambrée dans un pendentif dénoncent l'identité du criminel ; des fourmis qui s'infiltrèrent entre des lattes de parquet trahissent le secret architectural de l'immeuble de la Mater Tenebrarum ; enfin, tout un bestiaire entomologique (luciole, *Sarcophaga carnaria*) conduit à des indices de plus en plus précis (gant de l'assassin, ancienne maison) jusqu'à sauver la vie de la protagoniste menacée (la nuée de brachycères) [Fig. 4].

Dans *Le Syndrome de Stendhal* (1996), on aperçoit chez Anna un papillon sur le mur à l'ouverture de l'ultime rebondissement qui va révéler son homicide dédoublement de personnalité [Fig. 5]. *Phenomena*, où l'on croise également scarabées, sauterelles, coccinelles et autres abeilles<sup>5</sup> (y compris des t-shirts à l'effigie des Bee Gees), a même été expressément inspiré par les liens entre police scientifique et entomologie : le stade de croissance des insectes dans un cadavre, la présence de telle ou telle espèce sur une scène de crime ou chez un suspect. On retrouvera ces insectes bien visibles sur la dépouille au début de l'épisode « Chat noir » dans *Deux yeux maléfiques* (1990) ou sur celles des chasseurs de fourrures dans le téléfilm *J'aurai leur peau !* (2006).

Avec *Phenomena*, qui explore également une remarque du professeur au début des *Frissons de l'angoisse* (1975) sur la transmission de pensée chez les animaux, Argento va cependant plus loin en posant l'hypothèse d'insectes télépathes. Ou plutôt, faudrait-il dire : *cinépathes*. Chez Argento, les insectes ne fonctionnent pas à l'image que comme des opérateurs narratifs : par leur truchement vont être posés dans l'image des *problèmes esthétiques typiquement cinématographiques*. Une mise en abyme pourrait s'en rencontrer dans le finale suisse de *Opéra* en 1987 [Fig. 6] avec son cinéaste et metteur en scène d'opéra filmant en gros plan une mouche attachée à un filin sur fond de paysage alpin, dans lequel diptère et caméra, insecte et cinéma sont expressément connectés : il s'agit moins de filmer un insecte artificiellement agrandi à la taille des arbres (même si l'on peut suspecter chez ce spécialiste du cinéma d'horreur un clin

---

<sup>5</sup> La scène en question est un hommage au premier film de Robert Wise, *La Malédiction des hommes-chats* (*The Curse of Cat People*, 1944).

d'œil à Douglas ou à la mante préhistorique de *La chose surgit des ténèbres* [*The Deadly Mantis*, 1957] de Nathan Juran), mais plutôt de montrer par l'image que *quoi que l'on filme, quoi que l'on regarde sur l'écran, il faut toujours chercher l'insecte, explicite ou implicite, littéral ou figuré, actuel ou virtuel* – un insecte renouvelé par le cinéma. On le trouve d'ailleurs encore dans le dernier plan que nous verrons de Mark trépassé : une sauterelle ephippigère (ou boudrague) qui traverse son abdomen. La superposition imaginaire entre Mark et Argento est d'autant plus transparente que le second venait justement un an auparavant d'essayer, sans succès, de monter *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi<sup>6</sup>. Argento raconte lui-même comment *Opéra* est né de la déconvenue de *Rigoletto*, et que la scène où Mark filme l'insecte dans le Tessin est « l'énigme autocitation : ce personnage, c'était moi en train de travailler sur *Phenomena*<sup>7</sup> ». Le cinéma d'Argento n'invente pas cette manière *d'insecte figurant* – la peinture en regorge (*musca depicta*, paranoïa-critique) : n'est-ce pas un autre Italien, Dosso Dossi, qui avait assimilé vers 1524 l'activité de création, démiurgique ou visuelle, à la peinture de petits papillons [Fig. 7] ? L'insecte y intervient dans un tableau montrant une vérité de la peinture (le silence est imposé à la parole quand le peintre peint) : il existe une pensée visuelle et non verbale. Mais Argento en renouvelle vectoriellement les procédures, d'abord parce qu'il en déborde le strict champ optique : les asticots tombant du plafond de *Suspiria* (1977), à l'occasion des plans sur les pieds qui les écrasent, motivent les premiers *gros plans sonores* sur les bruits des pas qui seront à l'origine – là encore – de la levée d'une partie de l'énigme (les pas réverbérés des professeurs se dirigent vers l'antre de l'école, il faut en compter le nombre). Insectes, focalisation acoustique et échelle sonore des valeurs de plans sont entrelacés *cinématographiquement* à l'image dans un composé sensible insolite.

## 2

Je m'attarderai néanmoins plus en détail uniquement sur la dimension visuelle des insectes argentiens. Ici déjà, le cinéma est bien loin de ne faire que reproduire autrement des effets de la peinture et implique l'insecte dans des instructions proprement *sui generis*.

Dans *Quatre mouches de velours gris*, un insecte apparaît pour la première fois pendant la séquence de générique [Fig. 8] : un moustique énerve Roberto durant la séance d'enregistrement de son groupe de rock, qui entend l'écraser d'abord avec ses baguettes de batteur puis avec des cymbales. Insecte perturbateur dans

---

<sup>6</sup> Argento reviendra, avec plus de bonheur, à la mise en scène d'opéra des années plus tard, notamment avec la production du même *Macbeth* (1847) de Verdi que dans *Opéra*.

<sup>7</sup> Dario Argento, *Peur. Autobiographie* [2014], traduit de l'italien par Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2018, p. 279.

l'image, mais pas encore de l'image, et qui n'est pas même une mouche. Son arrivée est contemporaine du montage parallèle interrompant l'épisode en studio successivement par trois saynètes avec l'inconnu moustachu (dans un magasin de musique, dans la rue, au volant d'une voiture), et, quand l'insecte est finalement vaincu, tout s'arrête dans un claquement métallique : générique et figure de montage. La scène comporte en outre un plan célèbre vu depuis l'intérieur d'une guitare, endroit où seul un insecte tourbillonnant pourrait justement se glisser.

À l'autre extrémité du film, une dernière mouche vole autour de Nina lors de la scène de la révélation. On peut la rapprocher de ce qu'écrit Julien Gracq dans *En lisant en écrivant* (1980), lorsqu'il distingue le cinéma de la peinture au regard de cette « contingence naturelle » que « la cohésion impliquée par l'art<sup>8</sup> » ne peut venir totalement dominer : effet collatéral – inconnu de la peinture – de l'empreinte indicielle et automatique (optique, chimique) de la réalité présente devant l'objectif, permettant à n'importe quel insecte qui passe par là de pouvoir *s'autofictionnaliser* dans l'image en mettant en perspective les modes d'existence iconique (représentation, sélection, passage du texte prévisionnel aux figures visuelles, et ainsi de suite). Le film d'Argento n'est évidemment pas le seul à être confronté à ce genre d'insectes – il viendra de nouveau taquiner dans le corpus les deux policiers pendant leur repas à l'entame de *Jenifer* (2005) – mais le traitement que le cinéma argentin réserve à la gente entomologique en inscrit le hasard dans une chaîne de sens. Comment, dans *Quatre mouches de velours gris*, ne pas être tenté – une fois connu le fin mot de l'énigme – d'y voir la mouche du bijou de l'épouse meurtrière désormais envolée ? Dans bien des cas, l'intention d'un cinéaste n'est qu'une décision des images a posteriori.

Car c'est bien ce collier – avec la mouche naturalisée qu'il renferme – qui règne au centre du dispositif entomologique le plus élaboré du film : celui de *l'optogramme* [Fig. 9]. On en connaît le principe tout à fait farfelu : la dernière image de ce qu'a vu une personne récemment décédée persisterait un certain temps dans le fond de sa rétine et pourrait ainsi être observée voire photographiée. En l'occurrence quatre mouches enfermées chacune dans un cercle comme dans un iris photographique. L'optogramme a eu beaucoup de succès dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme la photographie spirite, en ce qu'il promettait de la photographie non pas une meilleure restitution testimoniale du réel (la mission héliographique des Monuments historiques, par exemple) mais bel et bien – dans la continuité du microscope ou de la longue vue – l'accès à un invisible pour nos yeux physiologiques, une majoration de la vue : en l'occurrence, *voir l'image à même l'œil de l'autre*. En ce sens, il est le parent extravagant d'un programme scientifique des plus sérieux comme la photographie lunaire de Whipple, la radiographie de Röntgen, et aussi – ce qui va petit à petit nous conduire au cinéma – la chronophotographie de Marey ou la

---

<sup>8</sup> Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 234.

zoopraxographie de Muybridge : des décompositions photographiques du mouvement où celui-ci, invisible par nature mais désormais dissocié de la matière mobile qui l'accueille provisoirement, devient visuel. Philippe-Alain Michaud résume en une formule sèche : « La considération des stations observées par le mobile est abandonnée au profit des transitions évanescentes qui les relie et dont il s'agira d'exprimer la visibilité propre à partir d'un ensemble de formules visuelles qui ne présupposent pas la figurabilité, mais au contraire la conditionnent<sup>9</sup>. »

L'optogramme de *Quatre mouches de velours gris*, qui donne non pas une image résiduelle mais quatre, et désignera le collier de Nina comme dernier objet vu par la victime et appartenant à l'assassin, n'est pas un simple optogramme, c'est un optogramme justement *chronophotographique*. Et c'est précisément en passant au stade de la recomposition du mouvement continu, de la sorte au procédé cinématographique, que son protagoniste comprend devant le balancement du collier au cou de son épouse qu'il n'y avait pas à voir quatre insectes distincts mais *le même qui bouge* (la parure qui oscille). L'image – comme souvent chez Argento – commence par être trompeuse (la leçon est d'abord antonionienne) : il ne s'est jamais agi de *photographies*, mais d'un tout petit film, d'une *prise de vue à reconstituer*. Le musicien de *Quatre mouches de velours gris* est dans la même situation qu'un spectateur qui n'aurait d'abord accès qu'au film pelliculaire, où des photogrammes séparés se chassent les uns les autres horizontalement, puis ensuite au film projeté, où ils se superposent verticalement en une seule image variable. Par l'intermédiaire de l'optogramme, Argento filme la règle du cinéma ramenée au visible par le truchement d'une mouche qui, contrairement à son homonyme de la myodésopsie, permet d'y voir plus clair.

Dans *Phenomena* [Fig. 10], on rencontrera une variante de cet optogramme cinématographique à images multiples avec la vision des asticots de mouches grises (recueillis sur un gant abandonné par le meurtrier) à laquelle Jennifer a accès par télépathie et qui lui montre le cadavre de son amie trucidée. Ici, l'image se fragmente sur le modèle de la vision à facettes des insectes, bien que les larves ne possèdent pas d'yeux complexes et que les ommatidies ne fassent pas voir plusieurs fois la même image mais ouvrent à l'animal un champ de vision plus large – il faut sans doute y déceler plutôt un régime de références cinématographiques, comme *La Mouche noire* (*The Fly*, 1958) de Kurt Neumann. Le regard des insectes sera encore différemment exploité dans *Trauma* (1993) [Fig. 11] : c'est parce qu'il observe des papillons avec un autre appareil optique – des jumelles – qu'un jeune garçon passionné par les lépidoptères (cadres à papillons et mobiles en papier décorent sa chambre) a l'idée de pénétrer dans la maison où habite l'assassin étêteur. L'un d'eux justifie

---

<sup>9</sup> Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Éditions de L'Éclat, coll. « Kargo », 2006, p. 55.

au passage plusieurs plans enregistrés par la caméra depuis son point de vue virevoltant.

### 3

Il ne s'agit donc pas seulement de dire que le recours aux insectes *implique* des pratiques cinématographiques particulières. Argento en a très bien parlé à propos de *Phenomena* où, plus qu'ailleurs, il s'est retrouvé confronté à la difficulté de faire « jouer » des insectes à l'écran : « On m'expliqua qu'il n'était pas possible d'exposer les mouches sous les projecteurs plus de quelques minutes : la chaleur produite par les lumières brûlerait leurs petits corps. Nous nous sommes alors procuré des fibres optiques, qui nous permirent même de créer des petits effets de contraste lumineux sur le museau des petites bêtes : le niveau de jeu dont une mouche est capable pouvait être capturé dans ses moindres nuances. Nous avons élevé aussi quelques lucioles, des coccinelles, des papillons et quelques abeilles : j'ai ainsi découvert qu'une abeille – si on l'observe en très gros plan – montre des ressemblances impressionnantes avec un bébé léopard. [...] Nous avons construit ainsi des micro-ceintures en nylon qui, sans les blesser, nous permettaient de faire bouger les mouches comme si elles étaient des cerfs-volants. Dans une seule scène nous avons utilisé un trucage, simple mais efficace : la nuée qui attaque le collège fréquenté par Jennifer a été obtenue en versant tout simplement du café moulu dans une grande baignoire remplie d'eau<sup>10</sup>. »

Dans la perspective qui est la mienne, insectes et pratiques ne sont pas seulement extérieurs les uns aux autres, mais *les insectes sont les images à l'écran de certains modules cinématographiques*. À tel point que l'on va pouvoir également observer désormais le phénomène symétrique : des images s'accaparent des énergies entomologiques, sans plus qu'aucun insecte soit à l'image. *L'image devient insecte*. Si nous rechaussons nos lunettes entomologiques, trois modalités principales ressortent à ce jour dans la filmographie : dispositif scénographique et décor, composition des plans, mouvements d'appareil. J'en prendrai trois exemples dans des scènes très célèbres du corpus argentin que je propose de revoir par ce biais des formes-insectes.

**1/ Disposition scénographique et décor.** Dans *L'Oiseau au plumage de cristal* (1970), Sam assiste impuissant à ce qu'il croit être l'agression d'une femme par un individu masqué, coincé entre les deux portes vitrées électriques du sas d'entrée d'une galerie d'art. Tout le reste de la scène le montre se débattre, taper du poing, crier, etc., c'est-à-dire bouger, s'agiter comme un insecte dans un terrarium. Le terrarium est un milieu artificiel confiné reproduisant le biotope

---

<sup>10</sup> Dario Argento, *Peur. Autobiographie, op. cit.*, pp. 185-186.



d'espèces terrestres animales ou végétales. Argento évoque pour sa part un « aquarium sans eau<sup>11</sup> » (la scène lui est venue d'un rêve), mais la lecture que je propose ici à travers ses films par le truchement de l'insecte engagerait possiblement un autre régime de vivarium [Fig. 12]. Après tout, un terrarium est aussi un aquarium sans eau.

La préparation s'en rencontre un peu avant – il faut alors une lecture anachronique du récit imagé – dans la scène où Sam et son ami Carlo marchent littéralement *au milieu* des cages de verre des oiseaux naturalisés du musée, capturés à leur tour derrière la paroi totalisante de la vitre de la caméra. Seul changement : dans les réserves ornithologiques du musée les animaux sont morts et immobiles, tandis que Sam est *bel et bien vivant* – la grande serre figée, une sculpture en métal associant déjà oiseaux et cristaux, se trouve d'ailleurs désormais de l'autre côté de la cage. On passe ainsi de la vitrine d'exposition au vivarium. De la photographie au cinéma. Philippe-Alain Michaud – encore lui – a récemment analysé l'aquarium comme un écran liquide mettant en jeu un autre type de montage que le cinéma portera à l'exposant, mais sur lequel l'habitude attire moins notre attention que le montage successif d'un plan à un autre : *le montage interne par surimpressions*<sup>12</sup> ? Qu'est un aquarium, ou un vivarium, si ce n'est des plans surimprimés en mille-feuille s'articulant dans la même image composite ?

Dans la bande de verre de *L'Oiseau au plumage de cristal*, Sam est piégé comme en une caméra-terrarium, aussi sourd qu'un insecte au monde extérieur (la focalisation interne), c'est-à-dire aussi bien tout du long d'un photogramme, puisque la pellicule argentique a, comme l'aquarium ou le vivarium, l'avantage – à quoi la peinture ne peut pas prétendre – de pouvoir se voir de pile ou de face. C'est un terrarium plat. Cette manière de lamelles « brakhagiennes<sup>13</sup> » de microscope qui le recouvre comme un échantillon biologique le situe précisément dans un paradoxe ontologique que seule l'image peut rendre possible : *à la fois installé dans la surface pelliculaire et spectateur d'un autre film qui se déroule devant ses yeux*. Jean-Baptiste Thoret a longuement analysé cette mise en scène du dispositif cinématographique et du quatrième mur de l'écran, et aussi la manière dont le reste du film consiste en l'analyse de cette séquence par des retours successifs (avec découpage, recadrages, arrêts sur image, etc.), pour parvenir à pénétrer dans le secret de l'image, jusqu'à l'isolement du détail visuel qui en bouleversera tout le sens, et que le cinéma de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>12</sup> Philippe-Alain Michaud, « Aquarium, ou le cinéma liquide », *Specimen*, n° 8, janvier 2015, pp. 25-31.

<sup>13</sup> En 1963, le cinéaste américain Stan Brakhage réalise *Mothlight*. La particularité de ce court métrage de quatre minutes est qu'il a été fabriqué sans caméra ni prises de vue traditionnelles mais par intervention directe. Brakhage a mélangé des ailes de papillons, des pétales de fleurs et des brins d'herbe qu'il a placés entre deux couches de film transparent en polyester, formant pellicule, pour ensuite passer le tout à la tireuse optique.

Dario Argento réinvestira à plusieurs reprises (*Les Frissons de l'angoisse, Trauma*)<sup>14</sup>.

**2/ Composition du champ.** De nombreux insectes – parmi d'autres animaux – ont développé des mécanismes de défense comme le *mimétisme* en vue d'un avantage adaptatif. Les individus mimétiques, par l'apparence ou le comportement, tendent à *s'indistinguer* d'individus d'espèces différentes (se confondre avec) ou de leur milieu (se fondre dans). Dans ce second cas, on parle plus précisément de « mimèse ». Il faut distinguer, dans le règne des insectes, le mime *expressis verbis*, qui – comme son nom l'indique – imite, de l'« aposématisme » dans lequel l'insecte prend l'aspect (couleur, signal chimique) d'un individu toxique ou abiotique mais sans copier quoi que ce soit de précis. Je m'attarderai ici sur le cas de la mimèse entomologique : insecte-écorce, insecte-branche, insecte-feuille, et ainsi de suite. Le point essentiel est que la mimèse ne fait pas que neutraliser les formes : elle constitue, tout au contraire, leur *condition esthétique de surgissement*.

Dans « Le paradoxe du phasme<sup>15</sup> », Georges Didi-Huberman a insisté sur la puissance d'apparition des figures par extraction d'un milieu dont elles commencent par ne pas différer. La forme *visuelle*, et pas seulement visible, relève moins d'un quelconque pacte mimétique – qui ne fait que rejouer le déjà sensible – que d'une déchirure inédite d'un mimétisme d'abord indifférenciant. Quand telle ou telle chose est dans la ressemblance, elle n'apparaît pas, elle ne se détache pas. Elle est « apparente », mais nullement « apparaissante ». Il faut séparer l'*apparence*, toujours déjà apparue, un consensus (les apparences), de l'*apparition* qui est l'apparaître comme événement singulier irréductible aux généralités, sans cesse autre. Didi-Huberman en prend référence, dès le règne animal, chez le phasme. Le phasme est un insecte-image qui se fond dans son décor. Au départ, il n'apparaît pas : on ne l'identifie pas. Il va apparaître par le mouvement en se détachant du fond. La particularité du phasme, c'est qu'il semble pousser à sa perfection la ressemblance mimétique. Mais en étant un « corps-décor », en niant la distance qui le sépare de son modèle environnemental, *il renverse la relation entre le modèle et la copie*. On peine à voir le phasme, mais quand on le voit, quand il nous apparaît, on se met à en voir partout, aux moindres souffle de vent ou chute de feuille. Ce n'est plus le phasme qui est dans le décor, mais le décor qui est (dans) le phasme. Non

---

<sup>14</sup> Cf., par exemple, le supplément « Le giallo, l'autopsie d'un genre », de l'édition DVD du film chez Wild Side en 2010. Sans surprise, l'une des matrices les plus transparentes en est *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) d'Alfred Hitchcock, où il était déjà question pour un photographe immobilisé dans la posture d'un spectateur de cinéma de passer des photographies de terrain accrochées au mur aux écrans de cinéma de l'autre côté de sa fenêtre impuissante avec leurs multiples propositions d'intrigues et de sensations promises, où il n'aura de cesse de vouloir s'inscrire par des délégations diverses.

<sup>15</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, pp. 15-20, pour toutes les citations de ce paragraphe.

seulement, le phasme « détruit, en le mangeant, cela même qu'il imite », mais il est la dissemblance *en lui-même*, il ne se ressemble pas même à lui-même : une fois reconnu comme l'animal qu'il est, nous sommes amenés à reconnaître que son apparaître bouscule toute forme d'animalité : « Il appartient à un ordre biologique dont il rejette toute forme, même la plus élémentaire, d'orientation : animal sans queue ni tête. »

Ce détour nous conduit droit à Argento. Dans *Les Frissons de l'angoisse*, la question de l'identité de l'assassin qui obnubile l'esprit du pianiste Marcus pendant son enquête est tout entière élaborée autour du phénomène de la mimèse visuelle. Quand il vient en aide à sa voisine agressée dans son appartement, il ne voit pas l'assassin, bien que ses yeux – la caméra subjective – en enregistre la présence (qu'il faudra faire revenir comme une perception subliminale par le travail perlaborateur de la mémoire), car il ne parvient pas – pour employer le lexique de la psychologie gestaltiste – à discriminer correctement la perception figure-fond, un peu comme dans le jeu du lapin caché dans le paysage. C'est une manière de « petite perception » leibnizienne. Le tueur, tapi dans un recoin du corridor que Marcus traverse à toute vitesse, se comporte comme un phasme : visage camouflé au regard parmi des portraits peints accrochés au mur, dont le miroir à travers lequel Marcus en prend confusément connaissance (il en irait très différemment s'il le voyait directement de pied en cape), écrasant tous les reliefs, ne restitue qu'un amalgame homomorphe encore plus trompeur [Fig. 13]. Les images s'imbriquent les unes dans les autres pour permettre au criminel de passer inaperçu : le visage dans les portraits, le tout dans le miroir ; mais aussi le plan dans le film, Argento ne dissimulant absolument rien au spectateur de la présence effective de l'assassin dans l'image. Simplement, tout comme son protagoniste, nous percevons sans apercevoir. L'enquête sera aussi celle du spectateur amené à interroger ce que le cinéma lui montre.

Marcus va soupçonner de plus en plus que quelque chose n'allait pas dans sa perception primitive : *qui fait tache dans le décor*. Il sera finalement conduit à déconstruire par l'analyse de l'image occulte le procédé de feinte élaboré par l'assassin. Contrairement à ce qu'il pensait au départ, il ne s'agit pas dans ce qu'il a vu d'un objet qui aurait dû se trouver là, *ressemblant au reste* (un portrait parmi les autres qui aurait après coup curieusement disparu), mais d'un tout autre dont l'absence, quand il revient plus tard sur les lieux du crime, *différencie* le souvenir de la perception. Pour reprendre le vocabulaire de Didi-Huberman, l'image de l'égorgeur-insecte peut enfin apparaître dans la perception trouée. La résolution de la mimèse conditionne l'apparition du détail.

On trouverait chez Argento plusieurs autres images obéissant aux mêmes règles : la porte dérobée dans le mur peint de l'académie de danse de *Suspiria* avec son iris-serrure, ou encore la fausse tête décapitée de la médium dans *Trauma*.

**3/ Mouvements d'appareil.** *Ténèbres* (1982) est notamment réputé pour un plan-séquence virtuose filmé à la Louma à l'occasion d'un double meurtre dans la zone romaine de Casal Palocco. La caméra – figurant la présence aérienne d'une menace désanthropomorphisée – avance, bifurque, monte, descend, glisse à droite, braque à gauche, comme un petit animal agile et qui se pourrait s'immiscer partout, pivote, plonge tout au long de la façade de la maison en partant de la vitre derrière laquelle se tient la première jeune femme (et première victime dans la séquence suivante) pour grimper en longeant la paroi jusqu'à l'étage et la chambre de sa compagne (seconde victime) puis sinuer tout au long de différents murs, du toit, et s'arrêter sur un volet roulant que les mains de l'assassin cisailent pour pénétrer dans la maison [Fig. 14].

Il y a une manière de prendre ce plan comme un prolongement antérieur de ce que proposera *Trauma* avec sa vision « personnalisée » du papillon dont j'ai parlé tout à l'heure. On pourrait aussi le penser avec le plan-séquence au ras du tapis dans *Le Sang des innocents* (2001) ou bien avec la courte séquence des lignes de téléphone dans *Quatre mouches de velours gris* où la caméra suit les câbles sous terre comme pourrait le faire une fourmi. *Opéra* en proposera une extension vers une autre gente ailée : des corbeaux. Comme le fait remarquer Roger Caillois dans *Méduse et Cie*, selon le problème que l'on se pose il convient de « réunir les chauves-souris aux oiseaux et même aux papillons<sup>16</sup> ».

Marey a publié plusieurs textes sur le vol des insectes<sup>17</sup>. Il y expose en particulier les difficultés de la chronophotographie à le décomposer. L'insecte est un défi pour la chronophotographie, c'est-à-dire aussi pour le cinéma photographique en ce qu'il commence par la décomposition du mouvement. Tout d'abord, le raccourcissement du délai entre les prises de vue : quand le pigeon ne donne que huit coups d'aile à la seconde, la mouche la plus ordinaire en exécute plus de cinq cents. Si de très courtes durées de pause étaient alors techniquement possibles, elles empêchaient en revanche toute image de se former en raison d'un temps d'exposition trop bref. Ensuite, la direction brisée : là où un oiseau vole relativement droit, l'insecte slalome dans tous les sens. Marey propose, pour résoudre ces deux difficultés, la construction d'une boîte expérimentale vivement éclairée dans laquelle seraient enfermés l'appareil de prise de vues et l'animal, observé en vol captif. Dans son autobiographie, Argento rappelle que pour le tournage de *Phenomena* il s'était souvenu d'un autre stratagème de son enfance : passer une laisse de nylon autour des mouches

---

<sup>16</sup> Roger Caillois, *Méduse et Cie* [1960], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 480.

<sup>17</sup> Cf., entre autres, Étienne-Jules Marey, « Physiologie. Détermination expérimentale du mouvement des ailes des insectes pendant le vol », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, tome LVXII, n° 26, 1868 ; « Notes sur le vol des insectes », *Comptes rendus des séances et mémoires de la Société de biologie*, tome 5, 4<sup>e</sup> série, 1868 ; « Le vol des insectes étudié par la chronophotographie », *La Nature*, n° 974, 30 janvier 1892.

pour qu'elles ne sortent pas du cadre à tout bout de champ ni n'affole la profondeur de champ en passant sans arrêt du net au flou<sup>18</sup>. Ce n'est pas là une boîte, mais c'est tout comme : il s'agit bien de restreindre le vol des mouches dans un espace au périmètre circonscrit.

Ce type de déplacement en zigzag, que l'on retrouve dans le plan de *Ténèbres*, est caractéristique des insectes plus légers, donc plus sensibles aux souffles d'air, mais aussi devant déstabiliser tout éventuel prédateur (notamment aviaire). Comme les yeux composés des insectes sont moins efficaces pour voir de loin, le vol heurté n'affecte pas leur capacité optique, ce qui ne serait pas le cas pour une mouette ou un aigle. Un autre facteur est que les insectes se repèrent beaucoup par l'olfaction et suivent des courants odoriférants qui ne vont pas nécessairement en ligne droite par rapport aux informations visuelles.

## Conclusion

Les expéditions entomologiques du cinéma argentin, pour décidément originales qu'elles soient, ont probablement une histoire. Celle-ci passerait assurément – outre l'assurance d'un monde dans les pattes des mouches de Dino Buzzati (« Que se passera-t-il le 12 octobre ? », nouvelle parue dans *Les Nuits difficiles*, 1971) – par les insectes très présents dans le cinéma de Mario Bava : mouche surnaturelle du dernier épisode des *Trois visages de la peur* (*I tre volti della paura*, 1963), qui vient prendre la place de la bague volée ; entomologiste amateur – dont on trouvera variante chez l'entomologiste de *Phenomena* – de *La Baie sanglante* (*Reazione a catena*, 1971), parmi d'autres [Fig. 15].

*La Baie sanglante* est placé tout entier sous le signe de l'insecte : le film commence par un plan en « vue personnalisée » d'une mouche en plein vol qui finit écrasée ; plusieurs personnages comparent les êtres humains à des insectes et justifient ainsi un jeu de massacre où tous les protagonistes sont assassinés les uns après les autres sans hésitation ni remords ; le couple d'amants embrochés reproduit la posture des scarabées épinglés, etc. Et qui sait, peut-être, nous pourrions remonter jusqu'à Hitchcock, si présent chez Argento, par l'intermédiaire de la mouche de la fin de *Psychose* (*Psycho*, 1960), qui est sans doute déjà responsable du fameux mouvement de caméra aérien de l'ouverture et de l'entrée par la fenêtre de la chambre d'hôtel d'une chose volante que personne ne remarque (à la différence d'un oiseau, vers quoi la ville de Phoenix pourrait orienter, voire d'une chauve-souris) mais qui épie tout : la mouche organiserait ainsi tout le film.

Cette histoire aurait probablement également pour étape importante le prologue de *Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, 1968) de Sergio Leone, coécrit par Leone et Sergio Donati avec Argento et Bernardo Bertolucci, pour

---

<sup>18</sup> Dario Argento, *Peur. Autobiographie*, op. cit., p. 255.

son illustre mouche bruyante et agaçante – dont Argento a eu l'idée<sup>19</sup> (cette scène présente également de nombreux points communs avec *Les Trois visages de la peur* : même bourdonnement d'insecte, même goutte-à-goutte de l'eau). Il ne serait alors pas tout à fait inintéressant de noter que le plan-séquence « volant » de *Ténèbres* a précisément été tourné dans le quartier où habitait Leone, et nous ramène ainsi au point de départ où, d'une certaine manière, tout a commencé pour Argento.

---

<sup>19</sup> L'auteur de cet article le tient d'une conversation avec Dario Argento.