Hymen d'images : film, formes, formique (de Cortázar à Saul Bass)

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Hymen d'images : film, formes, formique (de Cortázar à Saul Bass). La Furia Umana, 2015. hal-03205380v1

HAL Id: hal-03205380

https://amu.hal.science/hal-03205380v1

Submitted on 22 Apr 2021 (v1), last revised 4 Dec 2021 (v2)

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.

JEAN-MICHEL DURAFOUR / Hymen d'images : film, formes, formique (de Cortázar à Saul Bass)

Le texte qu'on va lire, voué par expéditions à l'examen esthétique de quelques métamorphoses filmiques par figures de fourmis, est une suite (indépendante) à un premier essai publié dans la même revue, sous son format électronique : *Jean Louis Schefer, Italo Calvino : le cinéma des âges de la Terre* (2013).

« On peut très raisonnablement soutenir que notre insecte est prodigieusement plus ancien que les plus anciens spécimens géologiques. Il faudrait remonter beaucoup plus haut, jusqu'à des centaines, voir des milliers de millions d'années dans l'effroi du temps, jusqu'au Précrétacé, jusqu'à la fin du Permien qui se caractérise par une température élevée et une grande aridité[1]. »

*

INSECTION I

La littérature aura maintes fois apprêté ses fonctions de mise en images à partir du visible (instabilité des rapports, morphoplasties, estrangement…) par le truchement de l'étude d'un petit cas d'insecte : Woolf et la phalène (*La Mort de la phalène*), Kafka et la blatte (*La Métamorphose*), Proust et le bourdon (*Sodome et Gomorrhe*), Jünger et les cicindèles (*Chasses subtiles*) – rien d'exhaustif ici, cela va de soi ; j'en réserve plusieurs. Le cinéma, après la peinture (Bosch, Dosso Dossi, Füssli, par exemple[2] – et peut-être toute la peinture pendant longtemps : la cochenille *Kermès vermillio* ?), par la théorie mais aussi la pratique, en aura modulé les usages.

Cinéma, donc : le présent texte se fraie un chemin jusques aux fourmis de *Phase IV* (1974)[3], unique long métrage de Saul Bass (qu'on connaît mieux comme concepteur d'affiches et de génériques : pour Hitchcock, Preminger…)[4]. On y viendra tardivement : ceci est d'abord une rêverie associative produite par la vision du film. – L'échec commercial de cette œuvre étonnante, et une déception artistique sur laquelle je reviendrai longuement par la suite, décidèrent de sa carrière tardive de cinéaste. *Phase IV* représente tout au contraire, à mes yeux, l'un des sites figuratifs entomologiques les plus passionnants de la brève histoire du cinéma, prenant également place dans une dynastie insolite de la *théorie esthétique des films* (où il vient se brancher sur un autre genre d'insecte). On n'en parle pourtant pratiquement jamais, même parmi les historiens du cinéma a priori les plus consciencieux.

TROIS THÉORÈMES CORTÁZARIENS

Les insectes se sont très tôt approprié les contes de Julio Cortázar, l'écrivain qui aura probablement le plus, avec Italo Calvino (à qui l'on doit un récit sur la fourmi d'Argentine[5]), promu au cours de la seconde moitié du siècle dernier de nouvelles mises en scène du regard en littérature : morts ou vifs, apparents ou invisibles, seuls ou en bande, rampants ou volants. Celui-ci indique, ici ou là, quelques pistes pour en éclairer la raison :

> Moi, ce qui me fascine dans le règne animal, surtout dans les échelons inférieurs, disons dans le monde des insectes, c'est le fait d'être devant quelque chose qui vit dans un état de totale et absolue incommunicabilité avec moi. […] Tu vois une fourmi, un animal social qui accomplit, avec une habileté extraordinaire, et une absolue conscience professionnelle, des tâches spécifiques, bien déterminées, et en même temps tu ne peux lui appliquer aucune de nos valeurs, aucun de nos mouvements mentaux, le plus primaire soit-il. Parce que la fourmi n'a pas d'esprit. Mais qu'est-ce qu'elle a, alors[6] ?

Un Bergson aurait pu rétorquer – on s'en contentera – que « l'insecte, en tant qu'intelligent, a déjà quelque chose de notre intelligence »: « [Il] décompose le monde matériel selon les lignes mêmes que son action y doit suivre : ce sont ces lignes *d'action possible* qui, en s'entrecroisant, dessinent le réseau d'expérience dont chaque maille est un fait…[7] »

La première partie de *Cronopes et Fameux* (1962), intitulée « Manuel d'instructions », et le recueil plus tardif *Dernier Round* (1969) donnent trois occurrences d'insectes qui, pour chacune, offrent un aperçu précis du rôle formateur de l'insecte dans la fiction imageante selon Cortázar : une mite, une

phalène, une mouche.

1

La mite apparaît dans le premier texte du manuel, sans titre, qui sert de présentation générale du projet : « Mais si soudain une mite se pose au bout de mon crayon et bat comme un feu sous la cendre, regarde-la, moi je la regarde, je palpe son cœur minuscule et je l'entends, cette mite résonne dans la pâte de verre congelée, tout n'est pas perdu[8]. » Dans cette page remarquable, Cortázar s'en prend à ce qu'il nomme la « brique » du quotidien, des routines : « … se frayer passage dans la masse gluante qui se proclame monde, tous les matins se heurter au parallélépipède au nom répugnant [la chambre, le lit, le bureau ?] avec la satisfaction minable que tout est bien à sa place ». L'auteur en appelle alors à « renier tout ce que l'habitude lèche pour lui donner la souplesse désirée », et donc à « ouvr[ir] une brèche », à accepter que « chaque instant peut me tomber dessus comme une fleur de magnolia », à « risqu[er] ma vie pour aller acheter le journal au kiosque du coin ». L'allusion à la mite sert ici de point d'inflexion dans le basculement d'une vision schématique de la vie – « le modèle accepté d'avance » – à une compréhension singulière de l'événement (et quoi de plus événementiel, d'inattendu que ce qui sort des *possibilités* du corps humain : palper le cœur d'une teigne, l'entendre ?). La mite est ce par quoi ce que je vois ne préexiste pas à mon regard, n'est pas inscrit dans des schémas de pré-visibilité, mais est *inventé par mon regard*.

Théorème 1 – L'insecte est une image saturante de l'événement.

2

Aussi l'image garde-t-elle jalousement écho de sa naissance parmi les insectes. C'est ce que tend à montrer, toujours *Cronopes et Fameux*, « Instructions pour comprendre trois tableaux célèbres », précisément l'instruction médiane à propos de *La Dame à la Licorne* attribuée à Raphaël (c. 1506) et exposée à la Galleria Borghese de Rome. Le tableau est un portrait supposé, par erreur, de Maddalena Strozzi, épouse du riche négociant et mécène Alberto Doni. Raphaël a peint la même année un autre portrait de cette femme dans lequel elle paraît plus âgée et plus grassouillette (une

étude conservée au Louvre pour le *Portrait de Maddalena Doni* présente les deux colonnes latérales qu'on ne trouvera que dans cette *Dame à la licorne* ; elle porte le même pendentif que dans le portrait fini – d'où sans doute l'identification forcée entre deux femmes à l'évidence très différentes mais plastiquée par un même idéal féminin : sourcils cambrés, yeux en dragée, visage ovale, petit menton, front bas, traits timides).

Raphaël, *La Dame à la licorne*, 1505-1506,

huile sur bois transposée sur toile, 65 x 51 cm, Galleria Borghese, Rome

Une jeune femme, à la chevelure d'or, se tient de trois quarts vers la gauche, assise sur une terrasse à colonnes. Elle porte dans ses mains, posée contre son bas-ventre, une licorne tout aussi mordorée – l'animal est d'ordinaire d'un blanc immaculé – que sa chevelure et que le plastron central de sa robe, une *gamurra* de soie ajustée, à l'ample décolleté agrémentée d'un opulent pendentif serti de pierreries, dont la couleur rubiconde se prolonge sur les *agugelli*, ceinture et bras bouffants du vêtement. Des repeints successifs – commencés très tôt après l'achèvement du tableau –, mais désormais retirés, avaient notamment ajouté une capeline sur ses épaules dénudées et remplacé le quadrupède par des attributs traditionnels de sainte Catherine d'Alexandrie, les roue dentée et palme du martyre. Il est à peu près établi aujourd'hui que ni les mains (sans bagues : ce qui n'est pas dans les habitudes du peintre à ce moment-là), ni les colonnes, ni les plinthes, ni les manches, ni enfin la licorne (la radiographie a découvert un petit chien en dessous) ne sont de Raphaël. En 1506, ce dernier était déjà actif dans d'autres villes que Florence et il a vraisemblablement laissé inachevé,

en partant pour Rome, un tableau qui se présentait alors comme le portrait d'une dame jusqu'à la taille, avec seulement ciel, paysage et fenêtre (sous l'influence manifeste de *La Joconde* de Léonard malgré quelques modifications : ligne d'horizon tirée plus bas que le visage, pas de *sfumato*). Je ne dis rien de plus sur ce tableau : ce n'est pas mon projet.

Cortázar note d'emblée un double programme plastique : peindre le désir sexuel (forme phallique de la corne de l'animal tenu à hauteur du bassin, rubis ardent du pendentif perlé qui descend sur la poitrine) et la chasteté (la licorne, la chevelure). Rien d'étonnant ici : si l'unicorne est très tôt un symbole de virginité (il faut une vierge pour le capturer), il a pu devenir par places symbole de la luxure, de la *selvatichezza*, de la bestialité, ainsi qu'en certains dessins de ce Léonard tant admiré par Raphaël (la position de l'animal sur la zone pelvienne – un clin d'œil sans doute aussi à la *Dame à l'hermine*, où le rongeur est toutefois positionné plus haut, sur la poitrine, mais tout autant érotisé) [9].

Par un singulier tour de l'analyse, il situe la licorne, c'est-à-dire – c'est déjà déplacement figuratif – « le narval », « l'agneau » (le Christ) dans une série graphique apparemment impure et discontinue, n'hésitant pas à faire intervenir des détails que l'œil ne repère *nullement* dans l'espace fictionnel de la toile : ainsi des pétales de rose, des « lézards qui chantent comme des lyres quand on leur présente un miroir ». Aux yeux de l'écrivain, qui embraye sur son invention, la licorne, d'où sortent « les vers et les gares de chemin de fer », devient ainsi une « phalène mortelle[10] », emblème de la maladie qui rongerait le corps au teint verdâtre de la jeune femme : « C'est la phalène qu'il [Raphaël] peignait dans son tableau et cette licorne tue sa maîtresse. »

(Le tour est d'autant plus original que la phalène est un papillon nocturne tout à fait inoffensif. La symbolique du papillon, en général, est souvent pointée – on devine aisément pourquoi – vers la mort et la vie après la mort, comme dans le *Portrait d'une princesse d'Este* de Pisanello [c. 1440], dont le sujet probable est la jeune épouse de Sigismondo Malatesta, Ginevra d'Este, ainsi que l'attesteraient le vase à double anse brodé sur le tissu recouvrant son épaule et la branche de genévrier sur le col de sa robe. Autour de la jeune femme tournent un flambé [*Iphicles podalirius*], un vulcain [*Vanessa atalanta*] et un souci [*Colias crocea*]. Le mari l'aurait empoisonnée pour en épouser une autre. Nous serions alors en présence d'un tableau posthume [les œillets et les ancolies à l'arrière-plan, pour la tristesse], commandé par la famille de Ginovra en sa mémoire. Un papillon virevolte devant le visage de la jeune femme.)

Théorème 2 – Toute image artistique crypte un insecte, visible ou pas.

La dernière nouvelle, celle mettant en scène un diptère commun, se trouve au tout début de *Dernier Round*, et s'intitule « Les témoins ». Un homme constate qu'une des mouches de sa chambre vole à l'envers, pattes en l'air. Pour l'isoler et en permettre une observation scientifique rigoureuse, éliminant le plus possible les paramètres qui viendraient en perturber l'examen, il monte rapidement (avant que la mouche meure) des cloisons amovibles successives, comme une sorte de travelling avant qui viendrait serrer de plus en plus le regard sur l'invertébré. Les panneaux transforment peu à peu la pièce en une série de boîtes encastrées les unes dans les autres. Le narrateur fait alors appel à un ami qui lui avoue que la situation est pire qu'il le croit : ce n'est pas tant cette mouche qui défie, contre toute logique, les règles de la nature, que le fait qu'« en réalité cette mouche vole comme une mouche normale, ce qui a fait demi-tour, c'est tout le reste[12] ». Dans ce court récit, la mouche joue comme une figure de pivot autour de laquelle l'image du monde (haut/bas, ici/là-bas, etc.) se reconfigure. L'insecte est le noyau de l'image du monde.

Dino Buzzati parviendra à une issue comparable dans la nouvelle « Que se passera-t-il le 12 octobre ? », publiée un an avant sa mort dans *Les Nuits difficiles* (1971). Manifestement inspiré par le modèle planétaire de l'atome de Rutherford-Bohr, l'écrivain italien met en scène, non sans malice, un professeur de droit confronté à l'analogie entre atome et galaxie devant le spectacle d'une mouche moribonde.

> Exactement à la dernière extrémité de la seconde patte droite de la mouche qui tourmentera le professeur, il y a un atome dont le système solaire comporte une planète habitée par des êtres identiques à nous. Et la planète sur laquelle vit le professeur Splitteri pourrait appartenir à un système solaire constituant un atome de la patte d'une mouche dans un univers de degré supérieur. […] De mouche en mouche, pour ainsi dire, on peut se perdre en imagination dans des univers toujours plus gigantesques[13].

Il faut dire que l'insecte, parfois microscopique et parasitaire, est sans doute propice à ce genre de mise en abyme. Comme le faisait déjà remarquer Jules Michelet, en dépit des quelques approximations du temps (1858) : « Maintenant rappelons-nous que tout être nourrit des êtres à sa surface, dans l'épaisseur de ses solides, dans ses fluides et dans son sang. Chaque insecte est un petit monde habité par des insectes. Et ceux-ci en contiennent d'autres[14]. »

Théorème 3 – L'insecte fait rebond depuis l'image comme centre aveugle du visible.

MANUEL DES FOURMIS

Dans la troisième partie de *Cronopes et Fameux*, le même Cortázar propose quelques lignes, évidemment de son cru, censément adaptées d'une encyclopédie de géographie fourmi – deux précisions au lecteur précèdent : « un peu d'anthropophobie, de zoocentrisme ne lui fera pas de mal », et « sont signalées entre parenthèses les équivalences possibles de certaines expressions selon la classique interprétation de Gaston Loeb » (savant fantaisiste, il va de soi – Cortázar propose à la toute fin de ce court texte quelques lectures contradictoires). Je redonne ce paragraphe en son entier :

> … mers parallèles (fleuves ?). L'eau infinie (une mer ?) monte à certains moments comme un lierre-lierre-lierre (idée d'un mur très haut qui exprimerait la marée ?). Si l'on va-va-va (notion analogue appliquée à la distance) on arrive à la Grande Ombre Verte (un champ ensemencé ? un bosquet ? un bois ?) où le Dieu Suprême dresse un grenier inépuisable pour ses Meilleurs Ouvrières. Dans cette région abondent les Immenses Êtres Horribles (les hommes ?) qui ravagent nos sentiers. De l'autre côté de la Grande Ombre Verte commence le ciel dur (une montagne ?). Et tout cela est à nous mais à nos risques et périls[15].

Le lecteur est ici invité à imaginer voir le monde *comme* depuis l'œil d'un de ces hyménoptères fouisseurs – qui n'y voit pratiquement pas (l'animal, avec des variations d'espèces, vit essentiellement dans l'obscurité). Mais qu'on ne s'y trompe pas : rien d'une quelconque imitation ou ressemblance, évidemment, comment cela serait-il possible ? : mais il s'agirait plutôt de voir le monde *à la place* des fourmis.

Dans la première partie de *Cronopes et Fameux*, Cortázar avait déjà écrit un texte au sujet des fourmis : « Instructions pour tuer des fourmis à Rome ». Celui-ci doit se lire en parallèle avec une nouvelle antérieure : « Les poisons », recueillie dans *Fin d'un jeu* (1956). Les fourmis sont les insectes les plus présents dans l'œuvre de Cortázar. Elles fictionnalisent exemplairement et, surtout, en *une seule figure* les théorèmes d'image des insectes ; je les rappelle : événementialité, imagicité, mondanité. Les dédales de leurs fourmilières sont les traductions figuratives de l'invention littéraire comme *labyrinthe de la langue*.

Dans « Instructions pour tuer des fourmis à Rome », les fourmis sont réputées être en mesure de « manger[16] » la capitale italienne (les espèces argentines sont très agressives) en se faufilant entre les interstices des dalles de ses célèbres fontaines : Cortázar préconise de repérer toutes les fontaines

de la ville en les entourant sur une carte d'un cercle dessiné au crayon bleu, puis de se rendre auprès de chacune d'elles et d'y « monter une garde amoureuse » pour en localiser, sous la pierre, « les directions, les confluences, les *autres rues*, les vivantes[17] » : celle des trajets formiques. De les suivre, alors, en une promenade souterraine dans une ville *inversée*, qui est d'abord une cité *organique* avec « veines », « artères », qui « palpite », par rapport à une surface minérale, muséale ? dont l'image, c'est-à-dire étymologiquement le fantôme, devient l'ossature : « … parmi de menus squelettes de lémures[18] ». On aurait rencontré déjà telles métaphores dans « Les poisons » : « … je pensais aux galeries qui s'étendaient et qui se ramifiaient un peu partout sous terre et que personne ne voyait. Comme les veines dans mes jambes, qu'on distinguait à peine sous la peau mais qui étaient pleines de fourmis et de mystères qui allaient et venaient en tous sens[19]. » Un oncle se propose un dessein analogue à celui de *Cronopes et Fameux* : éradiquer des fourmis envahissantes mais désormais dans le jardin du narrateur enfant – le style est à l'avenant – à l'aide d'une machine à enfumer les fourmilières souterraines. L'engin fait sensation à son arrivée et est attendu avec la plus grande impatience, entre fascination et sentiment déceptif. L'insecte y cristallise un premier chagrin d'amour ; avec, pour finir, un objectif extravagant : « plus une seule fourmi vivante dans aucun jardin[20] », inspiré par la déconvenue amoureuse. La machine, envoyant par les galeries de la vapeur toxique dans le jardin de la petite voisine aimée, et qui mute ainsi en moyen de la rejoindre imaginairement, devient, une fois avéré le flirt entre elle et le cousin aîné détesté, un instrument de vengeance pour asphyxier la plante que le narrateur avait offerte à la fillette.

Mais peut-être est-ce dans *Marelle* (1963), roman expérimental dans les 155 chapitres duquel on peut cheminer suivant plusieurs ordres différents – linéaire (en suivant la succession ordinaire des numéros croissant), prédéterminé (à partir du chapitre 73, puis 1, 2, 116, etc.) ou complètement aléatoire – que les fourmis interviennent de la manière la plus réflexive et pénétrante pour l'invention des figures. Au chapitre 120, Ireneo arrache un grand ver arboricole de son cocon, qu'il dépose ensuite sur le dôme d'un nid de fourmis noires. Les fourmis encerclent petit à petit le ver, sont d'abord déroutées pas sa taille (trop grande pour l'entrée de la fourmilière), finissent par le faire passer par le trou à force d'acharnement et de cruauté. Il m'est impossible de lire ce passage, compte tenu de la part figurative des insectes chez Cortázar, qui était parfaitement bilingue en français et lui-même traducteur, sans tenir compte de ce que ce ver (*gusano*) renvoie irrésistiblement pour l'œil et l'oreille au verbe espagnol *ver* : *voir*. Le choix de la larve est d'un animal strictement réduit à des yeux montés sur un corps, ce dont Cortázar ne fait d'ailleurs nul secret : « … ce devait être horrible ce qu'il sentait, les pattes et les pinces des fourmis sur tout son corps, dans ses yeux, sur la peau (*en los ojos y la piel*)[21]… » Au demeurant, il s'agit bien dans ce voir de notre voir, du voir humain, *d'un voir qui dit ce qu'il a d'humain précisément pas mutation*, dans un devenir-fourmi que nous avons déjà rencontré dans *Cronopes et Fameux*, et que n'auraient probablement pas renié Deleuze et Guattari, ainsi que l'atteste cet autre passage : « Ireneo aurait bien voulu lui

aussi être dans la fourmilière pour voir comment les fourmis tiraient le ver[22]… » Il existe un *regard-fourmi*, qui n'est pas le regard formique, le regard *de* la fourmi, et sans que « soit réel l'animal que [l'homme] devient[23] ». Il n'est pas question de faire la fourmi : « Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer, à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver[24]. »

En remplaçant le chien par la fourmi dans telle formule de Deleuze et Guattari, on pourrait exprimer le souhait d'Ireneo comme suit : *non pas imiter la fourmi, mais composer son organisme avec* autre chose*, de telle manière qu'on fasse sortir, de l'ensemble ainsi composé, des particules qui seront formiques en fonction du rapport de mouvement et de repos, ou du voisinage moléculaire dans lequel elles entrent*[25]. Le devenir-fourmi, le devenir-animal en général, est donc un devenir-impersonnel par agencement, un devenir-imperceptible. Rien à voir avec la convenue comparaison entre fourmis et société des hommes : dans le devenir – les auteurs de *Mille Plateaux* ne cessent de le répéter – ce qu'on devient est également incité à devenir autre chose ; ici des fourmis amenées à remplacer l'espèce humaine : il y a concomitamment un devenir-homme de la fourmi.

La mite l'avait déjà cartographié : l'insecte expulse notre perception de ses routines figuratives ; mieux, il nous fait voir que, si routine figurative il y a, elle n'est jamais, y compris en régime photographique, le transfert de la chose dans l'image, mais *son altération* : la *mimèsis* la plus représentative – je ne juge ici rien en de la valeur des images – n'est jamais la relation *incestueuse* entre images et choses, de mêmes apparences ou configurations génétiques, mais une relation *insectueuse* d'excavations et de reptations métamorphiques d'images en images. N'est-ce pas à la fourmi que se réfèrent par comparaison les auteurs de *Mille Plateaux* lorsqu'ils évoquent, à l'entame du livre,ce qui les a conduit à percevoir la réalité différemment, et incidemment à l'écrire : « Nous avons eu des expériences hallucinatoires, nous avons vu des lignes, comme des colonnes de petites fourmis, quitter un plateau pour en gagner un autre[26] » ?

Le devenir-insecte : « Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice […], éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir[27]. » Non pas faire l'expérience close sur soi du sujet (type le *cogito* cartésien), ni faire l'expérience d'un par-delà *du* sujet, mais expérimenter *le sujet comme par-delà*. Comment ? En économie d'immanence : faire événements ; faire images ; faire monde avec les lignes du monde : « C'est le loup lui-même, ou le cheval, ou l'enfant qui cessent d'être des sujets pour devenir des événements, dans des agencements qui ne se séparent pas d'une heure, d'une saison, d'une atmosphère, d'un air, d'une vie[28]. »

Les « zones de voisinage ou de co-présence[29] » cortázariennes sont peuplées de tels humains hybrides non imitatifs. L'un des plus frappants se trouverait dans « Tous les feux le feu » (1966). La rupture téléphonique entre Jeanne et Roland Renoir est parasitée par ce qui paraît la voix d'un homme énumérant des chiffres : « De très loin la fourmi dicte : huit cent quatre-vingt-huit. Ne viens

pas, dit Jeanne, et c'est amusant d'entendre ces mots mêlés aux chiffres, ne huit cent viens pas quatre-vingt-huit. […] Jeanne se tait, la fourmi dicte des chiffres ronds : cent, quatre cents, mille[30]. »

Théorème 4 – En art, le devenir-insecte éclairera, par espacements, des aspects fondamentaux de notre regard par des bégaiements combinatoires.

INTERMÈDE PICTURAL (LA PEINTURE)

En regard de la mouche ou des papillons, la fourmi, « insecte inévitable[31] », le plus polymorphique de tous les insectes (plus de douze mille espèces répertoriées à ce jour), n'aura pourtant guère passionné la peinture, y compris dans les natures mortes de l'école flamande où les insectes sont pourtant légions (Abraham Bosschaert, Balthasar van der Arst). Trop petite ? Trop terre à terre ? Trop disciplinée ? C'est à peine si quelques tableaux en présentent des spécimens notables, ainsi le très intéressant *Nature morte avec des fleurs* (1723) de Jan van Huysum, un des plus charmants peintres de fleurs, dont je reproduis ici la totalité et un grossissement du détail de la marche soyeuse des hyménoptères sur les pétales. Mais rien, ici, d'une mise en scène de l'insecte comme vecteur de puissances plastiques et graphiques, ou comme « bug » d'images. La fourmi, sûrement, a souffert, au moins depuis Ésope, d'une image (fausse : la trophallaxie, par exemple) de ladrerie et d'avarice à coup sûr incompatible avec les énergies distributrices de la dépense figurative (et pourtant, quelle énergie dans ce « comprimé de muscles et de nerfs[32] » qui peut vivre décapité une vingtaine de jours !…). Image d'Épinal tant et tant colportée : la fourmi, c'est le rentier, le propriétaire petit-bourgeois ; pour l'art, la dilapidation, voir la cigale.

Jan van Huysum, *Nature morte avec des fleurs*, 1723,

huile sur toile, 81 x 61 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

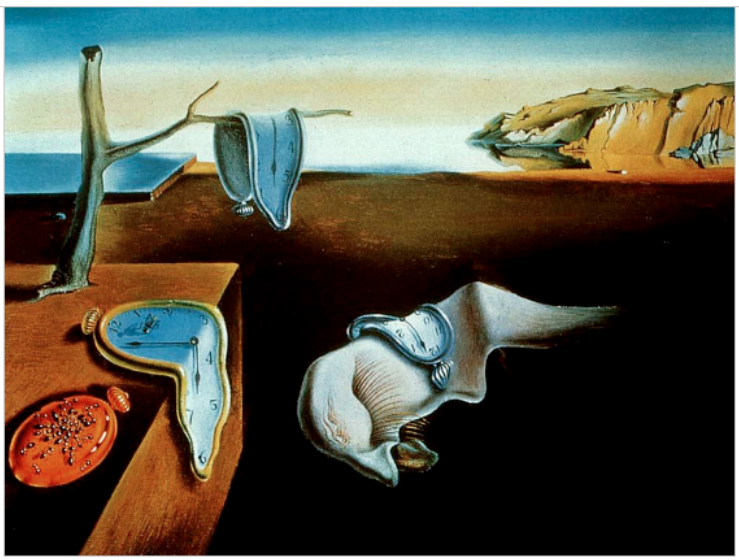
On pourrait même dire que la fourmi a toujours été systématiquement évincée de tel registre et n'a jamais guère dépassé le stade *iconique* du détail piquant, de l'anecdote pittoresque, voire de l'illustration (allégorique, symbolique…) , mais sans jamais atteindre à un stade proprement *pictural* de détail déterminant, factoriel de l'image. (Je suis ici – on l'aura reconnue ponctuellement – une leçon de Daniel Arasse distinguant le détail qui pousse la ressemblance formelle, ou *figurée*, « "jusqu'au moindre détail"[33] », iconique ; et celui, pictural, qui ne fonctionne pas sur l'économie de la ressemblance représentative, mais par des effets de matériaux, de taches, de couleurs, dans une économie plus matérielle, c'est-à-dire *figurante*.)

Chez Salvador Dalí même, où elles sont pourtant fort présentes – à partir de 1929 (*Le Grand Masturbateur*, *Portrait de Paul Éluard*) ; plus tard, e. g. : *La Persistance de la mémoire* (1931), *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil* (1944) –, elles ne le sont pratiquement jamais, à quelques exceptions près comme *Les Fourmis* (1929[34]) ou *Autoportrait mou avec du lard grillé* (1941), pour elles seules et fonctionnent toujours en accompagnement d'un autre insecte principal et distributeur : sauterelle, abeille. C'est encore à un autre insecte, le phasme, que Dalí a rapporté l'invention de la méthode dite « paranoïaque-critique » : enfant, il avait aperçu en bord de mer des arbustes dont les feuilles paraissaient aptes à se mouvoir, voire se déplacer par elles-mêmes ; découverte qui, à l'en croire, « influença la cristallisation des images paranoïaques » par la « révélation du mimétisme[35] ». La fourmi, pour sa

part, ne provoque aucune circonstance transformatrice : observée par le peintre durant son enfance comme dévoratrice des cadavres de petits animaux morts (une chauve-souris[36]), elle *reste* dans son œuvre peinte un symbole de pourriture et de décadence (cliché de signification convenue depuis les anthropomorphismes antiques, à côté de celui de la sagesse et de la prévoyance : Salomon, La Fontaine), adjoint par idées et mots d'esprit au désir sexuel (fourmillement, formication, démangeaison, masturber/*formiquer*).

Salvador Dalí, *Le Grand Masturbateur*, 1929,

huile sur toile, 110 x 150 cm, MNCARS, Madrid



Salvador Dalí, *La Persistance de la mémoire*, 1931,

huile sur toile, 24 x 33 cm, MoMA, New York

Si de nombreux historiens de l'art se sont enthousiasmés, sur un plan plus théorique, pour quelques insectes – Warburg, Chastel, Arasse, Didi-Huberman… –, comme symptômes privilégiés des *processus imageants* dans l'image, rares, encore plus rares que les peintres sans doute, sont ceux à s'être penchés, même de très loin, sur le cas de la fourmi. Louis Marin est le plus fameux d'entre eux, qui se sera intéressé à celle de Pascal, à l'occasion du compte rendu critique de *L'Art de dépeindre. La peinture flamande au XVIIe siècle* (1984) de Svetlana Alpers, « Éloge de l'apparence », initialement paru en anglais en 1986 dans la revue *October (MIT Press)*.

> Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de *campagne*[37].

La lecture marinienne de ce fragment (il aura aussi une destinée cinématographique par ses virtualités de cadrage et de travelling[38]) s'inscrit dans une prolongation quelconque du devenir deleuzien : le passage à la fourmi ne consiste pas à rendre compte d'un impossible changement d'incarnation visuelle (dans le fragment pascalien, la fourmi n'est pas un sujet mais un *objet* du regard au sein d'une série échelonnée selon l'éloignement ou la proximité : ville, maison, tuile, herbe, fourmi, etc.), mais « de passer de la *nomination* des "contenus" figuratifs à la *conceptualisation* des manières de les saisir et de les fixer sur la surface[39] ». Il s'agit de rendre compte du regard humain, de ce que, sur la surface d'inscription du tableau, *expérience de l'humanité picturale*, du peindre et du dépeindre, « l'œil se perd dans la surface où les représentations des choses perdent définitivement les mots qui les désignent et les identifient[40] », « il se dissout dans la prolifération des singularités[41] ». Au demeurant, c'est ainsi que voit la fourmi, *avec elle* le peintre puis le spectateur (non comme elle, encore une fois : nous n'avons pas d'yeux à facettes, par exemple – peut-être est-ce la raison pour laquelle la fourmi pascalienne a des *jambes*, et non des *pattes*…) : aux surfaces de ce qu'elle touche de ses antennes coudées (elle n'y voit pratiquement pas), d'un regard de myope, d'un regard qui tâte, c'est-à-dire qui tâtonne (échapper à la tarte à la crème de l'haptique ?), regard qui n'en est plus un, qui ne se préoccupe même plus de voir, qui voit de ne pas voir. Que disait Lyotard déjà ? « Le visible empêche de peindre. […] Il faut cesser de percevoir pour peindre, ne pas croire ses yeux, s'aveugler, ou du moins s'abandonner à une cécité[42]. »

Comme chez Cortázar – c'est donc bien comme une leçon qui se dessine lentement ici – les fourmis ont à voir avec le voir. Et ce, y compris quand elles interviennent, comme dans le rêve d'Hélène Cixous qui sert de point de départ à son dialogue par textes interposés avec Jacques Derrida à l'occasion du colloque *Lectures de la différence sexuelle* d'octobre 1990 (actes publiés en

1994), pour signaler – c'est la proposition derridienne – que la différence sexuelle *ne se voit pas*, neutre, sans que l'autre ait à y prendre (sa) part, mais *se lit* dans le corps de l'autre, qui en témoigne. La fourmi devient en rêve du genre masculin. Cixous y refera allusion plus tard, avec ce jeu de mots fourmi/« fourre m'y », dans *Photos de racines*, coécrit avec Mireille Calle-Gruber[43]. Derrida interprète ainsi : voir *une* fourmi, c'est déjà voir ce qui ne laisse pas voir sa différence sexuelle (mâle ou femelle ? – les ouvrières, les fourmis qu'on rencontred'ordinaire, n'ont pas de sexe ; *la* fourmi, c'est la reine, qui reste la plupart du temps cachée), et donc rêver à *un* fourmi, faire de l'animal un « animâle » (Cixous), c'est vouer l'animal non plus au regard mais à la lecture, à la grammaire[44].

Théorème 5 – La fourmi, en tant qu'insecte,* en général*, est un motif-vortex des transformateurs imageants du visible.

INTERMÈDE PICTURAL (LE CINÉMA)

C'est au cinéma qu'on doit désormais venir pour trouver des fourmis précisément indexées visuellement sur les puissances *de la peinture*, avant qu'elles ne se déploient dans des régimes d'invention proprement cinématographiques, c'est-à-dire comme métaphores des énergies figurantes de l'image : ici cette scène retenue (y en a-t-il vraiment d'autres ?) où, scénaristiquement, textuellement, elles n'acquièrent de signification dans aucune *mimèsis* par vérisimilitude d'actions. Cela paraîtra étrange ? Il fallait peut-être ce recul, ce délaissement pour une autre économie des images.

Andrei Tarkovski, *Andrei Roublev*, 1966, 35 mm, noir et blanc/couleur

Est-ce tout à fait un hasard si, dans *Andreï Roublev* (1966) de Tarkovski, on assiste à telle scène forestière : Théophane le Grec, le maître de peinture de Roublev, assis contre des racines d'un arbre déplanté, voit ses pieds et ses mollets envahis par les fourmis, qu'il chasse nonchalamment de la main, tandis que son élève entame justement avec lui une *discussion de peinture* (laisser un ange à gauche d'une composition, plutôt que sur la colonne) ? Un peu avant, nous avions déjà très furtivement pu apercevoir quelques-unes, d'autres de ces fourmis, quand Andreï avait reproché à Thomas, son propre disciple, de préférer manger à peindre[45].

Théorème 6 – De toutes les images artistiques, le cinéma – où le soupçon de transport du réel est le plus grand (photographie, mouvement) – aura,* en particulier*, le mieux disposés des métamorphoses et devenirs myrmécophiles des figures.

*

INSECTION II

Phase IV de Saul Bass n'est pas le premier film à mettre en avant des figures myrmécologiques plastiquement singulières, c'est-à-dire entées sur des problèmes théoriques de cinéma.

DES FORMICA ET DU CINÉ

Soit, en guise d'exemple exemplaire, l'ouverture de *La Horde sauvage/The Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah ; puis, celle de *Il était une fois la révolution/Giù la testa* (1971) de Sergio Leone. Dans la première, des enfants mexicains jouissent du spectacle de deux scorpions dévorés vivants par des fourmis rouges, avant de tout brûler ; dans la seconde, un péon urine sur une colonne de fourmis. Dans les deux cas, ce qui suit va venir contrecarrer fortement les canons *classiques* du genre d'inscription de la fable (le western) : un hold-up qui tourne mal, au cours duquel des agents de la loi se comportent pis que les pillards et où de nombreux civils trouvent la mort au milieu d'une fusillade chaotique ; le paysan est un braqueur de diligences qui travaille en famille (nombreuse). Dans le western traditionnel, au contraire, les fourmis, généralement attachées aux tortures indiennes, n'étaient pas tellement à voir, voire pas du tout, d'autant qu'elles dévorent les yeux des

victimes, mais elles étaient bel et bien *dites*, d'une existence purement narrative (comme avec Cortázar, il y faudra un déplacement latin pour qu'elles deviennent visibles ?). Ainsi, dans *La Flèche brisée/Broken Arrow* (1950) de Delmer Daves, ma troisième image dans cette courte série, après la première attaque menée par les Apaches : l'obscurité, la valeur de plan, le personnage de dos, rien que ça ! les cachent au spectateur, mais les dialogues les indiquent précisément comme vues par le protagoniste-narrateur épargné (« *So they dug a pit in the ground and they rubbed his face with the juice of the mescal plant. And they made me watch the ants come* ») – tandis que pas un mot sur elles chez Peckinpah ou Leone, en revanche le spectateur *ne peut pas* ne pas les voir : elles occupent toute la composition des plans.

Sam Peckinpah, *La Horde sauvage*, 1969, 35 mm, couleur

Sergio Leone, *Il était une fois la révolution*, 1971, 35 mm, couleur

Delmer Daves, *La Flèche brisée*, 1950, 35 mm, couleur

L'engramme protocolaire de cette série visuelle dans l'histoire du cinéma peut aisément se reconstruire par diverses inductions. Ainsi, le plan de *Il était une fois la révolution*, cité plus haut, reprend-il *Umberto D.* (1952) de Vittorio De Sica, autre film italien, en le parodiant (la suite du film jouera ouvertement le rapport de classes) – la courte séquence en champ/contrechamp où Maria, la petite servante, disperse les fourmis de sa cuisine avec le jet d'eau du robinet (avec une ligne de dialogues : « *Hai visto le formiche ?* » – adressée au vieux locataire, une fois le plan sur les fourmis passé, il s'agit aussi d'une question au spectateur : *Avez-vous les fourmis à l'écran ?*). La même année, André Bazin, dont on sait l'admiration pour le néoréalisme (il évoque ailleurs cette même scène explicitement), écrivait dans « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » : « Le cinéma ne peut plus rien conquérir en surface. Il lui reste à irriguer ses rives, à s'insinuer entre les arts dans lesquels il a si rapidement creusé ses gorges, à les investir insidieusement, à s'infiltrer dans le sous-sol pour forer des galeries invisibles[46]. »

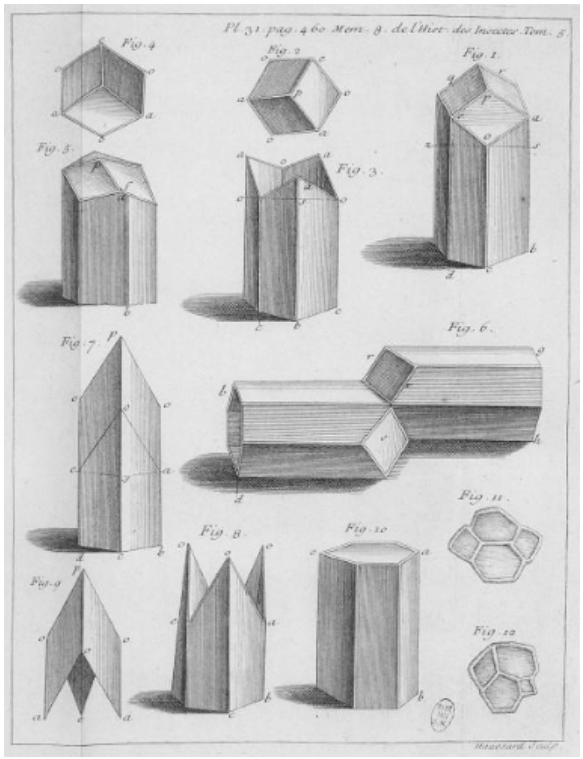
Vittorio De Sica, *Umberto D.*, 1952, 35 mm, noir et blanc

Mais ce que *Phase IV* va faire du motif formique administré à la matière des images – ne nous arrêtons pas à son affiche d'exploitation sensationnaliste, maladroitement répliquée de la main trouée de *Un chien andalou* par des producteurs désireux d'exploiter le succès populaire de quelques films d'apocalypse récents (même si une scène du film la justifie partiellement : des fourmis sortent des trous qu'elles ont creusés dans la main d'un cadavre pour échapper à un insecticide) – n'aura eu aucun précédent de cette ampleur sur tout un film, plein et clos.

VIBRATIONS

1

Le savant Ernest D. Hubbs (nom proche du célèbre entomologiste Johann Christoph Huber), découvre que certaines espèces de fourmis de l'Arizona sont influencées par les états cosmiques[47]. Elles s'unissent et se mettent à construire des fourmilières prismatiques tout à fait inhabituelles (en réalité, inspirées par les alvéoles des… abeilles), témoignant peut-être d'une nouvelle forme d'intelligence. Avec un autre savant chargé de décrypter leur langage, James Lesko, il fait évacuer la région.



René-Antoine Ferchault de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, 1734-1742, pl. 31

Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Le lendemain de leur installation dans un laboratoire futuriste, les deux hommes détruisent les tours des fourmilières pour provoquer un pic étudiable d'activités et de communications chez les fourmis. Celles-ci (seuls insectes à entretenir une armée organisée) agressent, en représailles, la ferme d'une famille qui n'avait pas eu le temps de partir. Quand elles s'en prennent au laboratoire, elles sont neutralisées par la diffusion d'un poison jaune, qui malheureusement extermine aussi la famille qui était venue y chercher refuge. De sortie, Lesko et Hubbs découvrent Kendra, la petite-fille de la ferme, qui avait réussi à se cacher. Ils la recueillent mais sont en désaccord sur ce qu'il faut faire d'elle : la garder jusqu'à la fin de la mission ou la faire évacuer par mesure exceptionnelle.

Un fragment de poison est transporté d'une fourmi à l'autre, dès que la porteuse en meurt. Il parvient à la reine (en réalité, une espèce de *guêpe*…) qui l'avale et se met à pondre des œufs jaunes, d'où naissent des fourmis immunisées contre la toxine. Les insectes continuent d'assiéger le laboratoire en construisant tout autour des réflecteurs solaires. Alors que l'une d'elles détruit le climatiseur, la chaleur augmente brutalement et empêche les ordinateurs, qui décodent le langage formique, de fonctionner dans la journée. Les fourmis envoient un message aux scientifiques, qu'ils interprètent mal. Kendra, croyant que les fourmis la veulent, quitte le laboratoire pour se sacrifier. Hubbs, de plus en plus malade depuis qu'il a été mordu, a l'intention d'éliminer la reine, mais les fourmis le dévorent. Lesko tente d'atteindre le centre de la colonie pour la détruire : il y retrouve Kendra vivante et comprend que les fourmis souhaitent qu'ils se joignent tous deux à elles dans l'intention de contrôler la planète.

Fin initialement prévue. – Le film distribué se termine sur la « phase III ». La « phase IV », très courte, devait être celle de l'union des hommes et des fourmis dans une nouvelle espèce hybride rédimée, filmée par un « tour de force hallucinatoire[48] ». Le film a été amputé de cette conclusion originellement voulue, dessinée et tournée partiellement (des plans se trouvent dans la bande-annonce officielle), à la suite d'un soudain changement de direction à la tête de la Paramount, qui stoppa net les financements. Je reviendrai sur cet épilogue à la toute fin de ce texte. En juin 2012, des copies en ont été retrouvées dans la Saul Bass Collection de l'Academy Film Archive, et un nouveau montage du film, après restauration, a été projeté en public à Los Angeles le 1er décembre (cinémathèque Cinefamily).

2

Les séquences myrmécologiques ont été confiées au photographe Ken Middleham, spécialisé dans les clichés de la vie sauvage et qui sera notamment amené plus tard à travailler avec Terrence Malick sur *Les Moissons du ciel/Days of Heaven* (1978). C'est également lui qui avait filmé les parties animalières dans *Des insectes et des hommes/The Hellstrom Chronicle* (1971) de Walon Green et Ed Spiegel.

Les images des fourmis dans leurs nids – plusieurs espèces – furent réalisées avec des microcaméras et des fourmis élevées dans un « poudrier » (Réaumur), c'est-à-dire une boîte en verre ou en plexiglas dans un garage. Middleham est revenu en détails sur le tournage technique

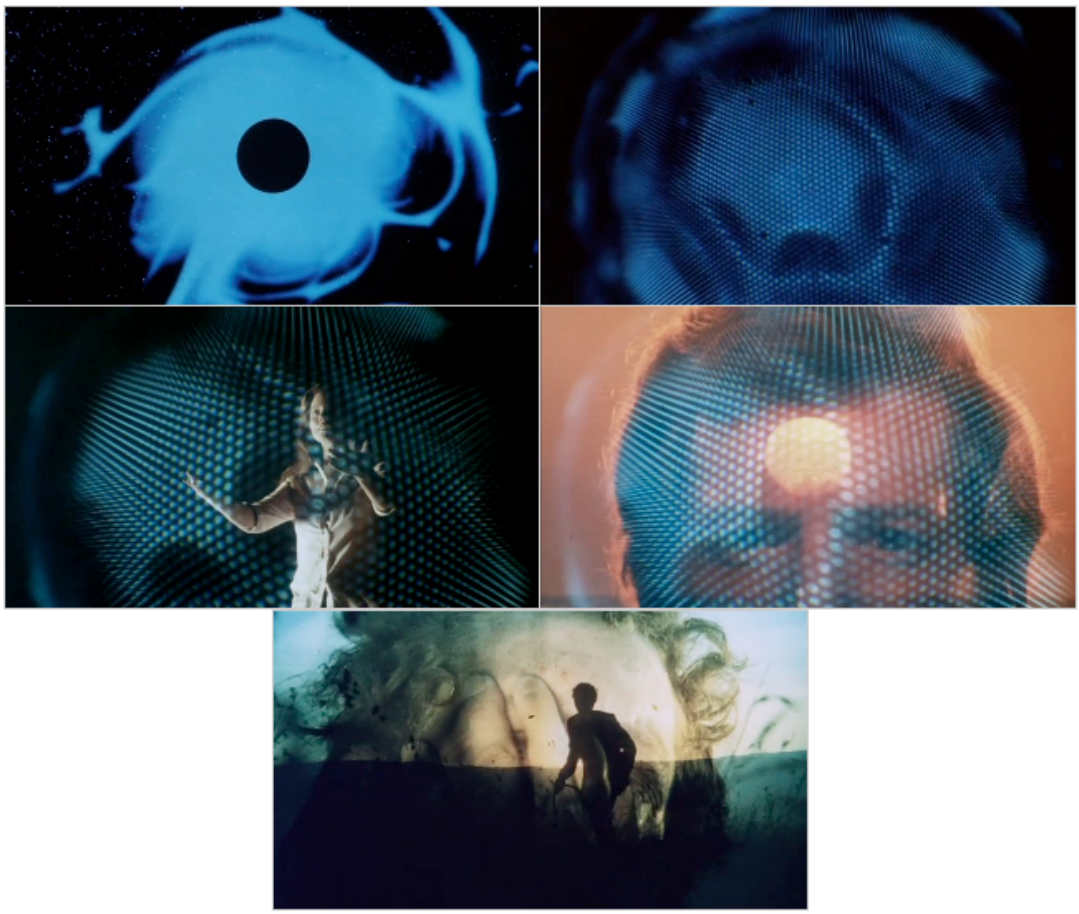
(comment faire tenir des choses sur la tête d'une fourmi, comment nourrir une fourmi pour que son abdomen devienne vert, comment filmer une fourmi qui s'éloigne dans un tunnel…) dans le numéro 3 de la revue *Cinefex* (1980)[49].

Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

LA FOURMI A LES YEUX BLEUS

Et si le soleil mutait d'abord en œil bleu graphique, louvoyant, en colimaçon, comme une séquence de dessin animé, par refroidissement, par formol ; bleu, comme étoile géante devenu, étoile devenue trou noir, pupille sans lumière, juste un point, plaçant d'emblée le film, avant le passage aux fourmis dimensionnelles, dans un brutal enjeu des *proportions*, c'est-à-dire d'un destin du monde (théorèmes 1 et 3 : « Vous pouvez vous demander quelle est la longueur de la côte bretonne. […] La fourmi qui aura tenu compte du moindre grain de sable mesurera une longueur plus grande que vous avec votre mètre pliant, etc.[50] ») ; bleu comme sera bleue la reine géante de la colonie, qu'on verra peu après, et surtout tel son œil à ommatidies, c'est déjà lui dans cette image métamorphique du soleil (théorème 2), cet œil qui reviendra à plusieurs reprises, jusqu'à ce que le film pour la première fois – ce qui annonce aussi son terme – aura recours aux *surimpressions* pour signaler l'hybridation des deux espèces : œil composé sur corps et visage humains. L'effet, au cas où l'on douterait du *devenir-homme* qui est ici en jeu (théorème 4), a été préparé par des images composites du *même* corps dans le désert (canon esthétique daté). Filmer un devenir entre œil de

fourmi et œil d'homme, ce n'est pas affirmer que l'homme devient une fourmi ou assimilé, j'ai déjà recalé cet argument, qu'il perd son être-homme, mais – encore une fois – le devenir-animal est (de) l'homme, mais c'est poser en images la question de *l'écart, du manque d'égard qu'il faut à mon regard pour apercevoir ce qui m'y fait homme en me branchant sur des compositions hétérogènes symptomatiques* (théorème 5).



Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Corollaire 1 – On ne confondra pas ce programme – dont j'ai tracé ici, pour la circonstance, une ligne Cortázar-Deleuze-Marin-Bass – de devenir-fourmi, c'est-à-dire de *devenir-homme au lieu de la fourmi*, avec *l'anthropomorphisation* niaise que l'on peut rencontrer dans certains films moins exigeants. Par exemple, *L'Empire des fourmis géantes/Empire of the Ants* (1977) de Bert I. Gordon, où l'on s'est fixé de donner à voir ce que la fourmi verrait mais à partir de critères humains, simplement sont-ils *formicisés*, selon un imaginaire fantasque. (Ce film n'hésite pas, dans le même ordre d'idées, ou d'absence d'idées, à attribuer aux fourmis – des *Paraponera* à la morsure excessivement douloureuse – une « voix », notamment quand elles agonisent, élaborée à l'évidence sur du matériau de cris de femmes.)

Bert I. Gordon, *L'Empire des fourmis*, 1977, 35 mm, couleur

Phase IV n'y cède que deux fois, concession au genre oblige, et uniquement dans la première scène après le prologue sur les fourmis, pour un résultat qui n'est évidemment guère probant, comme il fallait s'y attendre, quoiqu'il soit plus sobre qu'usuellement dans ce type de registre. La grande idée du film est de s'en débarrasser au plus vite et de montrer plutôt *les yeux des fourmis* et de les accompagner de ce qu'ils voient tel que *nous* le voyons, en laissant au spectateur le soin de prolonger ce regard dans son désir humain.

Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Corollaire 2 – Retour en territoire apache. Bien que les fourmis ne soient pas vues dans *La Flèche brisée*, on aura peut-être aussi noté ceci, qui fera prendre ce film sans doute autrement que ce que j'en ai pu dire tout à l'heure – et qui ne change rien, au fond, quant à sa carence de figures : le plan sur l'observateur debout est suivi d'un contrechamp sur la victime ensablée aux yeux suppliciés, à la seule tête dépassant, certes, mais pas du tout comme attendu (plongée, de face), dans un angle de vue à ras du sol, comme par une espèce de « champ personnalisé[51] » *visualisant*, d'une fourmi mais qui verrait exactement comme un homme (structure de la vision)… car, le premier plan commande, c'est bel et bien un homme qui voit. Drôle d'effet K. : le second plan, « à hauteur de fourmi », toute en horizontalité, informe et meuble le regard verticalisé d'un être humain. L'homme, déjà : *au lieu de la fourmi*. Au double sens du terme. Et les fameux yeux bleus de James Stewart.

Théorème 7 : En cinéma, le premier exploit figuratif des fourmis consiste dans la régistration visuelle des formats de proportions.

Un trait de peinture en indique déjà les enjeux principaux. Ils ne varient guère ; la succession des plans, le montage leur conférant juste une intensité accrue. Le 5 août 1854, Eugène Delacroix, dans la forêt de Champrosay, se souvient avoir croqué à Trouville des rochers dont il avait précisé tous les détails pour donner le sentiment de falaises immenses, en déplaçant le petit vers le grand ; mais il y fallait un repère *extérieur*, toute grandeur est relative, pour que la conversion s'opérât correctement pour l'œil, pas que pour l'esprit, pour que l'intention devînt un fait, à défaut de quoi les rochers restaient des rochers :

> Il ne manquait qu'un objet propre à établir l'échelle de grandeur. Dans cet instant, j'écris à côté d'une grande fourmilière, formée au pied d'un arbre, moitié par de petits accidents de terrain, moitié par les travaux patients des fourmis : ce sont des talus, des parties qui surplombent et qui forment de petits défilés, dans lesquels passent et repassent les habitants d'un air affairé et comme le petit peuple d'un petit pays, que l'imagination peut grandir dans un instant. Ce qui n'est qu'une taupinière, je le vois à volonté comme une vaste étendue entrecoupée de rocs escarpés, de pentes rapides, grâce à la taille diminuée de ses habitants[52].

Les fourmis fournissent après coup au peintre le modèle de ce qu'il avait cherché à dessiner en Normandie : un paysage à géométrie mutante, « taupinière »/« vaste étendue », selon qu'on le rapporte à une taille d'homme ou à celle d'un insecte. De nouveau : il s'agit de fictionnaliser une prise de place par devenir. Peindre, est-ce finalement jamais autre chose ? La forêt de Champrosay est propice à différentes observations entomologico-cosmologiques de tout premier intérêt dans le

Journal de Delacroix. « Il y a une partie de la science qui, je crois, n'est pas exploitée par les savants, et qui serait l'histoire de ces rapports naturels et serait aussi une histoire curieuse de certaines formes qui semblent à des yeux inattentifs le produit du hasard, et qui sont non seulement géométriquement combinées, mais qui rappellent, à s'y méprendre des formes qui appartiennent à des objets d'une tout autre espèce[53]. »

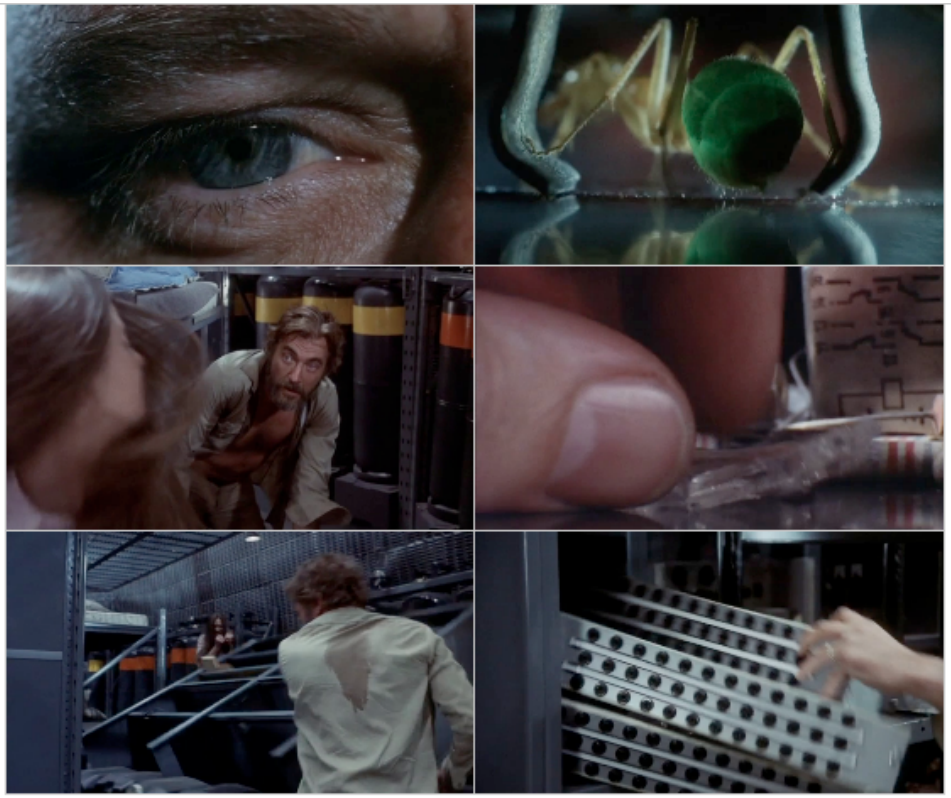
Phase IV, en un sens, ne déroge pas à cette histoire. Il y ajoute les moyens propres du cinéma.

1

D'abord, par montage. Et ce, sans passer, dans la fable, par le moindre grossissement des insectes (vrais ou faux : par maquettes, par surimpression, par jeux optiques...), comme dans certains films de science-fiction aux génomes délirants (*Des Monstres attaquent la ville/Them !* [1954] de Gordon Douglas, *L'Empire des fourmis géantes*) ni rapetissement des nôtres par de tout aussi abracadabrantes fantaisies pseudo-scientifiques (*L'Homme qui rétrécit/The Incredible Shrinking Man* [1957] de Jack Arnold) – ce qui fausserait évidemment tout[54]. C'est la partie la moins originale du film. Elle vaut, en un sens, pour tout film comme faculté de défigurations, d'une image à une autre, de l'espèce humaine par procédures d'enchaînements et déséquilibres d'échelles. Jean Epstein, avec son enthousiasme habituel devant les ressources du nouvel art, ici en 1947 :

> *A l'écran, l'œil peut être plus grand que la tête, et, à l'instant d'après, l'homme plus petit qu'une fourmi*. Vu d'un avion, le village minuscule se balance comme une tache sur une feuille morte, portée par un vent léger. Mais, nous voici au pied du clocher, immobile et droit, qui nie qu'il ait jamais pu ou puisse bouger et qui, tout à coup, tourne sur lui-même, s'incline selon la courbe qu'une voiture décrit pour le quitter. Qui est-ce qui se déplace ? Est-ce le voyageur ou le paysage ? L'un et l'autre ? Ni l'un ni l'autre[55] ?…

L'idée est devenue depuis un poncif du cinéma. Elle n'était déjà plus neuve dans les années vingt. Les fourmis, au demeurant, peuvent être remplacées dans ce rôle par à peu près n'importe quoi d'ordinairement beaucoup plus petit qu'un homme. Le film de Bass en présente quelques cas particulièrement soignés. Ainsi, lorsque Hubbs, délirant sous l'effet du venin formique, prend Kendra pour une alliée des hyménoptères. Il découvre alors une fourmi verte sur une table et la poursuit. Dans cette scène, le montage joue habilement à la fois *la distance* entre la taille de l'homme et celle de l'insecte et *le rapprochement*, par gestes, motifs, décor entre Kendra et la fourmi, toutes les deux maltraitées par le savant.



Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

2

Mais il y a plus original : le travail sur les proportions dans une seule et même image composite. Le grand moment du film est, à ce titre, le « face-à-face » entre Kendra et la fourmi verte de tout à l'heure, qui vient l'observer pendant son sommeil. Le devenir-fourmi y est poussé à son comble : non pas voir comme une fourmi, mais *regarder en être humain une fourmi dans les yeux*. Une scène antérieure, où la même Kendra avait observé des fourmis enfermées dans un bocal, l'avait préparée plastiquement (mais les espaces y étaient encore hermétiques).

Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Ce type de plan – où la fourmi occupe une sorte de place équivalente à celle du spectateur de cinéma devant l'écran géant (le gros plan) – est d'autant plus intéressant qu'il évoque, par le biais de la théorie du film, un autre insecte, à la jonction d'une autre série figurative. (Jeu de taille. Dès certains traités d'entomologie de la fin de la Renaissance – comme *Ignis* de Joris Hoefnagel en 1582 – la précision mimétique du dessin n'a rien d'une obsession décorative ou illustrative, mais, car *l'échelle, elle, ne reste pas intacte*, la *mimèsis* y devient une opération sur l'observateur : elle nous « rapetisse » à la taille de l'insecte.)

En janvier 1846, l'écrivain américain Edgar Allan Poe publie dans le *Arthur's Ladies' Magazine* un court récit intitulé « Le Sphinx ». Ce conte, injustement négligé dans le corpus, relate la déconvenue d'un homme qui pense avoir vu un animal monstrueux dévalant la pente d'une colline. Il est en réalité victime d'une illusion d'optique lui ayant fait prendre, par une sorte d'écrasement de l'avant-plan sur l'arrière-plan et une mauvaise appréciation des distances, un insecte se tortillant dans une toile d'araignée tissée contre le châssis de la fenêtre pour une abjection traversant le paysage.

Le moment : 1831, pendant la grande épidémie de choléra qui sévit à New York et à Baltimore. Le narrateur, invité par un parent, se retire quelques jours à la campagne, sur les bords de l'Hudson River. Quoiqu'à l'abri de la contagion, la retraite est rapidement rattrapée par un climat morbide : nouvelles du décès de telle ou telle connaissance, spécialement. Si l'hôte du narrateur, plus rationnel, parvient à contrôler son émotivité, il n'en va pas de même de son invité, plus superstitieux et impressionnable, qui subit alors la première influence qui va gouverner son fourvoiement postérieur : un certain état de tristesse, que la lecture de quelques volumes de la bibliothèque et la croyance commune dans les présages vont accroître. C'est dans cette circonstance que survient le curieux événement qui donne son titre au récit : alors qu'il se repose devant une fenêtre ouverte, le narrateur voit surgir devant ses yeux une créature hideuse, plus grande qu'un bateau, armée d'une longue trompe, de deux défenses énormes, d'une paire d'ailes gigantesques, aux longs poils drus et portant sur le corps l'image d'une tête de mort. Le monstre émet un son grinçant et aigu, puis le narrateur s'évanouit. Quand il en fera la description à son ami, celui-ci y reconnaîtra un grand papillon nocturne, l'*Acherontia atropos*, plus connu sous l'appellation de sphinx à tête de mort, et qui tire son nom scientifique du fleuve grec des Enfers (l'Achéron) et de la Parque chargée de couper le fil de la vie (Atropos)[56]. Ce lépidoptère est populairement associé à la mort du fait de sa particularité dorsale et de la stridulation plaintive produite par la circulation de l'air dans sa trompe.

La dépendance morale ne suffit pas à expliquer l'erreur de jugement du narrateur de Poe. Elle se double d'une autre cause, physico-optique : si le protagoniste prend un papillon pour un prodige, c'est parce que ce dernier bouge sur un fil de toile d'araignée devant une fenêtre et que divers paramètres se conjuguent « pour » duper le spectateur – sans aucune intentionnalité, cela va de soi – et abolir son sentiment de perspective : l'angle de prise de vue, l'éloignement de l'objet par rapport à l'œil, la mise au point et l'accommodation. L'hôte, en revanche, ne voit pas le monstre dont lui parle son ami car il ne se trouve pas à la bonne place pour que l'illusion le prenne. S'il dénoue l'énigme, c'est en vertu d'un *regard indirect* (parce qu'il ne voit pas : il s'approchera de la fenêtre uniquement pour vérifier son explication), paradigmatiquement proche du vol en zigzag des insectes, dont les yeux distinguent mieux ce qui est près que ce qui est loin. La leçon est dominante chez Poe : trop de concentration, de focalisation sur un objet, plutôt que son intégration dans un environnement plus large, empêche de voir clairement.

S. M. Eisenstein fait référence, dans ses *Mémoires*, à la lecture de la nouvelle de Poe – laquelle vient se connecter sur le double souvenir d'une branche de lilas entrant dans sa chambre d'enfant par la fenêtre ouverte, puis d'une branche postérieure brodée sur un paravent japonais – comme à un moment fondateur de ce qui débouchera sur sa conception du gros plan cinématographique : « Pour moi ce sont deux Edgar qui ont repris la tradition de la composition en premier plan. Edgar Degas et Edgar Poe[57]. » Voici précisément comment le cinéaste soviétique présente le texte : « … le récit

où Poe, regardant par la fenêtre, voit soudain un monstre gigantesque ramper sur les sommets d'une montagne au loin. Ensuite, on comprend que ce n'est pas du tout un monstre aux dimensions antédiluviennes, mais une bestiole qui grimpe sur la vitre. » Tout de suite, on aura remarqué ceci : il n'est pas question de simple grossissement dans le texte de Poe, et Eisenstein le précise aussitôt[58]. « C'est justement le cumul optique de cet énorme premier plan et de la lointaine chaîne de montagnes qui crée l'effet terrifiant si magistralement décrit par Poe. » Il ne s'agit donc pas, cinématographiquement parlant, de la seule extraction, du seul isolement d'un motif, d'abord enregistré par exemple dans un plan antérieur plus ample, à la faveur d'une coupure ou d'un travelling repoussant à l'extérieur du champ le reste du monde – en une espèce d'*épochè* photographique proximale –, mais bien d'une *collure à même le plan entre le proche et le lointain*, jouant sur les variables de la profondeur de champ et de l'angle de l'objectif (le « 28 ») de manière à obtenir une image unique où l'avant-plan et l'arrière-plan, éloignés dans l'espace réel, communiquent horizontalement, par un pressage, un démantèlement de l'espace continu et homogène de la perspective, dans une image à effet de montage interne et parfaitement nette de part en part.

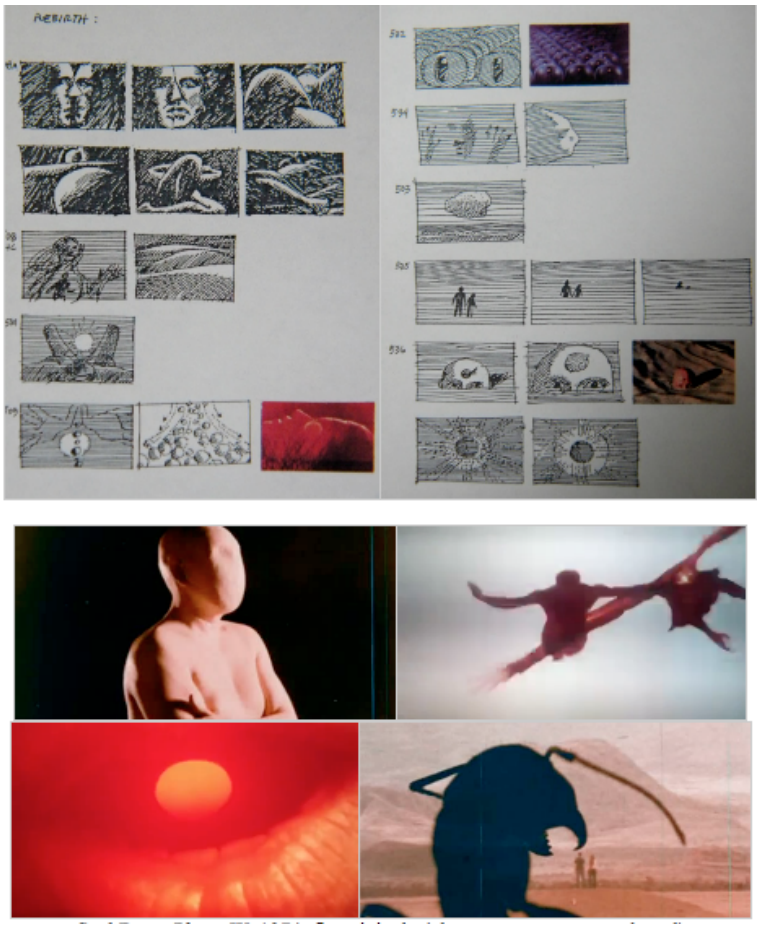
Je passe sur le détail de la théorie eisensteinienne, elle-même à géométrie variable dans le temps : mon objectif ici n'en est nullement l'éclaircissement mais simplement la conjonction entre un texte de théorie (sur le gros plan) et une image concrète qui, par le biais d'un autre insecte, en retrouve les enjeux. Deux différences, toutefois, qui vont dans le sens du devenir-fourmi, et ne sont donc absolument pas fortuites. *Premièrement*, l'image opère ladite coagulation visuelle dans la mise au point variable, puisqu'il est absolument impératif qu'ici femme et animal ne soient pas nets simultanément : on veut visualiser la reconnaissance (d'ailleurs, la femme s'adresse à la fourmi), c'est-à-dire les regards invisibles. *Deuxièmement*, c'est finalement la fourmi qui regarde et la figure humaine qui prend des allures monstrueuses (c'est peut-être la première leçon de tout le cinéma) ; les places du conte à sphinx ont permuté : invitation alors à l'homme qui est manquant à l'image – le spectateur – mais dont la place est indexée par celle de la fourmi, mais dont l'activité d'observation est au centre du dispositif représenté, de poursuivre ce troc et ce devenir-insecte jusque dans son propre corps, *puisqu'il regarde lui aussi la fourmi*, mais de l'autre côté, et qu'il regarde la femme, *que regarde la fourmi* ; et donc, pour potentiel,réconciliant le regardant et le regardé : de le prolonger indéfiniment. (On peut difficilement ne pas penser, devant de tels plans, au prologue de *Persona* [1966] d'Ingmar Bergman, qui replace explicitement l'être humain dans la série causale :

Ingmar Bergman, *Persona*, 1966, 35 mm, noir et blanc)

UNE FOURMI VERTE QUI COURAIT DANS L'HERBE

L'occasion me fut déjà donnée d'indiquer que la conclusion de *Phase IV* avait été remaniée *in extremis* au moment de la sortie du film et que ce n'est que très récemment, en 2012, qu'un montage avec la fin initialement tournée, et opportunément retrouvée, avait été projeté en Californie. Cet épilogue, élaboré à partir de références à des textes de John Milton (*Le Paradis perdu*, *Le Paradis retrouvé*), est découpé, d'après le story-board, en quatre parties : « Man Controlled (*Paradise Lost*) », « Transformation », « Rebirth » et « Man at One with Nature (*Paradise Regained*) ». Il commence au moment où, dans le métrage distribué, Kendra sort du sable, d'abord les mains, puis tout le corps. On peut y voir un pélican tombant à travers l'espace, des figures humaines courant sur des pyramides ou dans des labyrinthes chthoniens, des mains prenant feu, des fourmis sortant du crâne ouvert d'un homme enterré, une créature mutante sans visage, un poisson à jambes de femme agonisant, une femme accouchant d'un nouveau soleil (soleil-œil, soleil-bouche), un homme nageant avec une grenouille, volant avec un aigle, et ainsi de suite, jusqu'au lever d'un autre jour. Différents procédés y sont exploités : surimpressions, mouvements décomposés, ralentis, figures en taches de Rorschach, etc. L'ensemble baigne dans une couleur rouge dominante, sur fond de rock progressif et symphonique (style musical qui a accompagné les scènes de fourmis pendant tout le film – par contrepoint à la musique électronique des êtres humains dans leur laboratoire). Ce court-métrage opère, malgré les apparences, un retour sur *l'origine de l'homme* : la non-séparation des espèces animales, le nouveau couple fondamental ; et se termine en quelque sorte où commençait *2001, l'Odyssée de l'espace/2001 : A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick (dont l'influence est ici criante – en fait, dès le début : les fourmis, après le soleil, ne donnaient-elles pas l'impression

de se redresser ?). Il s'agit d'une séquence expérimentale, quasi autonome, qui aurait, non seulement donné son sens au titre du film, mais surtout constitué l'apothéose visuelle des protocoles d'images déployés au long du récit.



Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur, photogrammes et story-board

Court-métrage d'animation abstraite : on sait que c'est exactement ainsi que, sous la double influence graphique du constructivisme soviétique (Rodtchenko, Lissitzky) et du minimalisme (Morris, Lewitt), Saul Bass envisageait son travail sur les génériques des films qu'on – Hitchcock, Preminger, Wise, etc. – lui demandait d'élaborer. Le générique prépare plastiquement à l'expérience du film en en exposant les motifs visuels directeurs et les formes structurantes, et en cassant par sa diagrammatisation les chiffres de la *mimèsis* alors en vigueur pour ce qui était encore tenu majoritairement pour une transition impure entre l'espace réel et l'espace fictionnel (paysage de fond, visages des acteurs), *archaïsante* (il maintient vivace les intertitres) et *préfilmique* (l'instance fabricatrice du film). La fin primitive de *Phase IV* devait en réinitialiser la formule *dans la fiction filmique*.

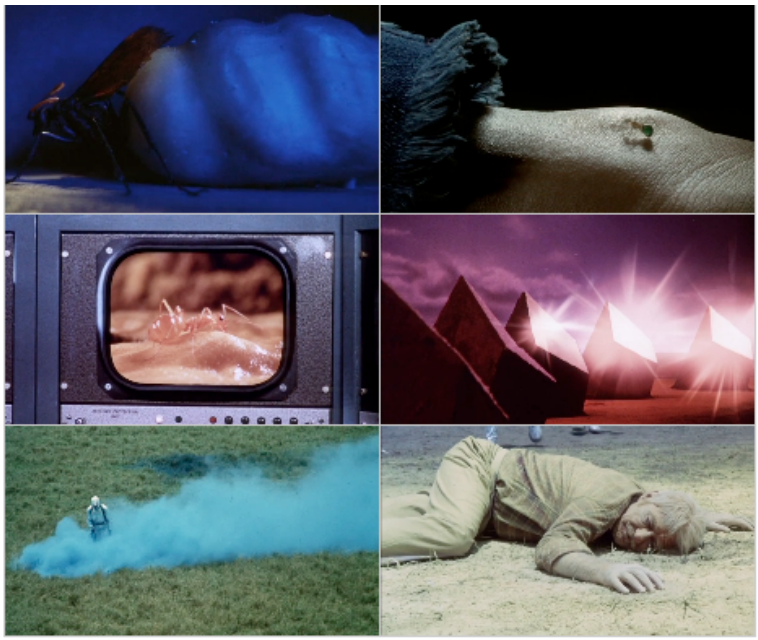
L'esthétique expérimentale n'attend pas le premier dénouement prévu pour se montrer. Nous pouvons en voir de nombreux exemples dans tout ce qui précède. À coté de l'esthétique « documentarisante[59] » (Ken Middleham), *souvent mixée avec elle*, elle vient perturber le régime fictionnel de la représentation narrative classique. On y peut discerner deux sources cinématographiques complémentaires : la géométrie (Hans Richter, Dziga Vertov : polyèdres, prismes complexes, symétries, etc.) et la substance matérielle (Jordan Belson, John Whitney : couleurs, textures, etc.). Je les sépare un peu trop formellement.

Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Surtout, le film expose une dernière proposition captivante :

Théorème 8 : Les fourmis transportent la couleur. Le second exploit figuratif des fourmis consiste dans la circulation des formules de couleurs.

En contraste au monde humain du laboratoire gouverné par les tons de gris (appareils, tôle, combinaisons…), les fourmis sont de la couleur essaimée par la nature : bleu vif de la reine, abdomen vert de la fourmi récurrente, jaune des fourmis mutantes, violet de leurs constructions. Y compris dans ce qui est sensé les éliminer : jaune et bleu des toxines ; mais n'y parvient pas et les rend plus puissantes (alors que la couleur tue les hommes).



Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Autre exemple : le rouge sanguin qui teinte la plupart des images cramées de la fin inédite est la couleur spécialement associée aux fourmis. Elle est pratiquement absente de la fable, si ce n'est pour les boutons d'alarme et autres messages d'alerte – mais c'est justement pour signaler une attaque des insectes. Le lien est spécifiquement établi au moment où Lesko montre à Hubbs la forme électronique prise par le langage des fourmis sur son moniteur. La scène est éclairée d'abord par la lumière blanche du laboratoire… sauf que, lorsque nous voyons le visage de Lesko en contrechamp, la caméra étant désormais placée « du côté » du message entomique, celui-ci baigne dans une lueur rouge qu'aucune source *rationnelle* ne peut venir expliquer : nulle ampoule ne produit de lumière rouge, la forme sur l'écran n'est pas rouge.

Saul Bass, *Phase IV*, 1974, 35 mm, couleur

Comment le recevoir autrement que comme une lumière qui viendrait, par figures, d'un autre lieu, du lieu des fourmis, *d'au lieu de la fourmi* ?

*

Il est désormais temps de terminer ces remarques, qui auront finalement duré plus que de raison probablement. Je n'ai nullement l'intention d'en faire une synthèse, qu'on se rassure !

Devant les perspectives figuratives par devenirs ouvertes par quelques fourmis de cinéma, je voudrai seulement renvoyer à Serge Daney et à une certaine idée du spectateur, qu'est avant toute chose le théoricien des images, *en marcheur*. La théorie, c'est aussi cela, tout simplement : est-ce que ça marche, ou pas ? Mais, attention, d'une marche, qui est justement celle du marchant, non du marchand, c'est-à-dire sans avoir la préoccupation que dans cette marche, dans ce qui *va*, ou ne va pas, dans ce qui va d'un pas, et de plusieurs, il faille aussi, contre le plaisir de la pensée, que ça *rapporte*.

> Le marcheur est celui qui accepte cette idée que le spectacle est toujours déjà commencé. Sa lenteur l'y oblige, tout comme le fait que ce qu'il découvre vit à son propre rythme ; la fourmi aperçue dans l'herbe où tu t'es assis, fatigué, était là avant toi, simplement tu ne la voyais pas. J'ai mis toute ma vie à me défaire d'un sentiment de culpabilité, presque paranoïaque, qui me faisait dire que j'aurais dû la voir[60].

Jean-Michel Durafour

---

[1] Maurice Maeterlinck, *La Vie des fourmis*, Fasquelle, Paris 1952, p. 20-21.

[2] Sur *Le Jardin des délices* de Bosch, je me permets de renvoyer à mon livre *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris 2013, p. 68-69.

[3] J'indique dans la suite le titre original des films quand il diffère du titre français.

[4] Bass avait jusque-là signé quelques courts : *The Searching Eye* (1964), *Why Man Creates* (1968), après avoir fait ses armes sur la conception graphique de brèves séquences (pour Hitchcock, Kubrick) et s'être vu confié le tournage de certaines d'entre elles : pour *Autopsie d'un meurtre* (1959) de Preminger ou *West Side Story* (1960) de Robert Wise. Nul n'ignore son travail préalable de créateur d'affiches, puis de génériques : tout cela est bien connu (je renvoie notamment à l'article de Gérard Blanchard, « Saül Bass : génériques et films », *Communication et langages*, vol. 40, n° 40, 1978, p. 76-96).

[5] Italo Calvino, *Aventures*, trad. Maurice Javion et Jean-Paul Manganaro, Seuil, coll. « Points », Paris 1991, p. 163-203.

[6] Ernesto González Bermejo, *Les Révélations d'un Cronope. Entretiens avec Julio Cortázar*, trad. Javier García Méndez, VLB, Montréal 1988, p. 50.

[7] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, éd. critique dirigée par Frédéric Worms, PUF, coll. « Quadrige », Paris 2009, p. 366.

[8] Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *Cronopes et Fameux*, éd. Sylvie Protin, Gallimard, coll. « Quarto », Paris 2008, p. 363-364, pour l'ensemble des citations de ce paragraphe.

[9] Dès les rédactions plus tardives du *Physiologos* (anonyme égyptien du IIe siècle apr. J.-C.), contaminée en plusieurs endroits par le bouquetin, la licorne devient un animal diabolique : mangeur d'hommes (troisième collection), aux testicules aphrodisiaques (quatrième).

[10] Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *Cronopes et Fameux*, *op. cit.*, p. 367-368, pour les deux citations. – En 1959, un examen radiographique a mis au jour un petit chien de compagnie, sous la licorne, comme l'est *le* phalène.

[11] On retrouverait là une idée que j'ai déjà développée autrement à propos de l'iconographie picturale du film dans « Danaé savonnée. Vers une histoire alternative de la peinture en regard du cinéma », *La Furia Umana-paper*, n° 7, décembre 2014, p. 304-315.

[12] Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *Dernier Round*, *op. cit.*, p. 655.

[13] Dino Buzzati, *Les Nuits difficiles*, *Œuvres*, tome 2, Robert Laffont, Paris 2006, p. 1026-1027.

[14] Jules Michelet, *L'Insecte*, Hachette, Paris 1867, p. IV.

[15] Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *Cronopes et Fameux*, *op. cit*., p. 402.

[16] Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *Cronopes et Fameux*, *op. cit.*, p. 369.

[17] *Ibidem*. L'auteur souligne.

[18] *Ibid*., p. 370.

[19] *Ibid*., *Fin d'un jeu*, p. 255.

[20] *Ibid*., p. 260.

[21] J. Cortázar, *Marelle*, Gallimard, coll. « Tel », Paris 1979, p. 506-507.

[22] *Ibid*., p. 507.

[23] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, coll. « Critique », Paris 1981, p. 291.

[24] G. Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, coll. « Champs », Paris 1996, p. 8.

[25] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 335-336, pour la citation originale.

[26] *Ibid*., p. 33.

[27] *Ibid*., p. 342.

[28] *Ibid*., p. 321.

[29] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 334.

[30] Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *Tous les feux le feu*, *op. cit.*, p. 526.

[31] Maeterlinck, *La Vie des fourmis*, *op. cit.*, p. 5.

[32] *Ibid*., p.170.

[33] Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1992, p. 268.

[34] Ce tableau est repris littéralement, on s'en souvient, la même année dans *Un chien andalou* signé avec Luis Buñuel (la main du cycliste, venue d'un rêve du peintre).

[35] Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, trad. Michel Déon, La Table Ronde, Paris 1952, p. 87.

[36] *Ibid*., p. 81.

[37] Blaise Pascal, *Pensées*,61, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Michel Le Guern, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 2000, p. 562.

[38] Voir Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris 1975, p. 95-96.

[39] Louis Marin, *De la représentation*, « Éloge de l'apparence » (1986), Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », Paris 1994, p. 248. L'auteur souligne.

[40] *Ibidem*.

[41] *Ibid*., p. 245.

[42] Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, « La peinture, anamnèse du visible », Galilée, coll. « Incises », Paris 2000, p. 108-110.

[43] Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Photos de racines*, Des Femmes, coll. « Essai », Paris 1994, p. 72. Très nombreuses fourmis chez Cixous, que je ne peux détailler ici.

[44] Jacques Derrida, « Fourmis », in *Lectures de la différence sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara Negrón, Des Femmes, coll. « Essai », Paris 1994, p. 95.

[45] L'art contemporain a aussi eu recours aux fourmis, plus que la peinture traditionnelle, mais, pour les exemples que j'en connais (Rafael Gómez Barros, Yukinori Yanagi, David Wojnarowicz), les fourmis, parfois productrices associées des œuvres, n'interviennent pas en scalaires affectuels d'images mais dans une perspective discursive allégorique ou symbolique, notamment *politique ou idéologique.*

[46] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, coll. « 7ème Art », Paris 1985, p. 186.

[47] Le scénario original est signé Mayo Simon. Barry N. Malzberg en tira un roman par la suite (Pocket Books, New York 1973).

[48] Jennifer Bass et Pat Kirkham, *Saul Bass. A Life in Film & Design*, Laurence King, Londres 2011, p. 260-261.

[49] Don Shay, « *Phase IV*. The Microcosmic World of Ken Middleham », *Cinefex*, n° 3, décembre 1980, p. 58-71.

[50] Trinh Xuan Thuan, *Le Chaos et l'harmonie. La fabrication du réel*, Fayard, coll. « Le Temps des sciences », Paris 1998, p. 105. Sur les fractales, dont il est ici question, et la relativité des dimensions du réel au regard, voir aussi évidemment Benoît Mandelbrot, *Les Objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Flammarion, coll. « Champs », Paris 1995 (1re éd. 1975), p. 13.

[51] Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris 1988, p. 33.

[52] Eugène Delacroix*, Journal,* tome 2, éd. Paul Fiat et Réné Piot, Librairie Plon/Plon-Nourrit et Cie, Paris 1893, p. 406.

[53] Eugène Delacroix, *Études esthétiques*, éd. Élie Faure, G. Crès & Cie, coll. « Bibliothèque dionysienne », Paris 1923, p. 113.

[54] L'Antiquité n'avait pas attendu le cinéma pour attacher telle quantité de disproportions à l'imaginaire formique : ainsi Hérodote avait-il rêvé de fourmis « qui n'ont pas tout à fait la taille du chien mais dépassent celle du renard » (Hérodote – Thucydide, *Œuvres complètes*, *L'Enquête*, III, 102, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1964, p. 263) et qui auraient vécu dans le pays des Pactyes (l'actuel Pakistan), accumulant dans leurs fourmilières le sable aurifère.

[55] Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, Jacques Melot, Paris 1947, p. 36. Je souligne.

[56] Notons que Poe se rend coupable, à son tour, d'une incorrection des proportions : la taille de son papillon, formulée en pouces, équivaut à un millimètre et demi alors que le sphinx à tête de mort est un grand papillon pouvant mesurer jusqu'à 12 cm.

[57] Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires*, tome 3,trad. Jacques Aumont, UGE, coll. « 10/18 », Paris 1986, p. 25, pour toutes les citations de ce paragraphe.

[58] Pour le grossissement, voir plutôt le lien entre le gros plan et *La Métamorphose* (1912) de Kafka opéré par Pascal Bonitzer dans *Décadrages. Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », Paris 1987, p. 87-91.

[59] On aura reconnu le mot de Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, coll. « Arts et Cinéma », Bruxelles 2000, p. 60 et *sqq*.

[60] Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L, Paris 1991, p. 124.

LA FURIA UMANA is an online multilingual quarterly of theory and history of cinema fire, daydreams, and drifts.