HAL
open science

Toupies : éclats, teintes, créatures (Arrietta, Bullot, Val del Omar)

Jean-Michel Durafour

To cite this version:

Jean-Michel Durafour. Toupies : éclats, teintes, créatures (Arrietta, Bullot, Val del Omar). La Furia Umana, 2015. hal-03337311

HAL Id: hal-03337311

https://amu.hal.science/hal-03337311v1

Submitted on 8 Sep 2021

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 / Toupies : éclats, teintes, créatures (Arrietta, Bullot, Val del Omar)

> « Tu te rappelles quand on faisait la toupie ? Je suis assise à côté de mon frère, il n'y a pas de temps. – On essayait d'attraper le vertige, dit mon frère. »
>
> Hélène Cixous

> « De même les enfants savent jouer à la toupie que la *République* analyse comme stable et mobile à la fois. Comment se fait-il donc que la raison démontre irrationnels des faits que les enfants les plus ignorants savent établir et construire ? »
>
> Michel Serres

Voûtain

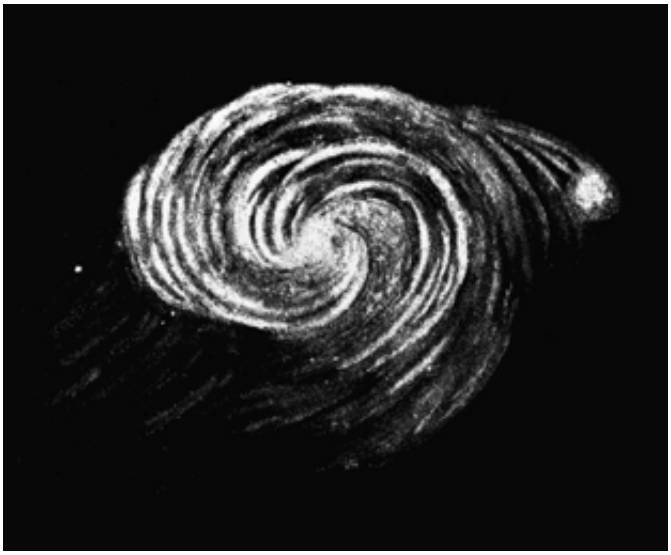
« Une aussi longue, très lente mise en mouvement de l'univers (il y faut Copernic, Kepler, Vico, Edgar Poe), l'idée finale, toute romantique, de son accélération ont eu pour le moins un effet extraordinaire : la rotation de cette terre, mise en marche d'abord comme un manège, a provoqué par chaînes, cascades de mouvements, ces ondes centrifuges sous le choc desquelles les images autrefois immobiles ont les premières quitté le monde[1]. » (Toutes les grandes pensées antiques ont posé, au contraire, le plus- ou mieux-être dans une immobilité hors du monde, immuable et éternelle, et n'ont

envisagé le mouvement, au pire – Platon – que comme l'expression déliquescente de la corruptibilité intrinsèque aux corps matériels ; au mieux – Aristote – seulement en transition provisoire entre deux arrêts par exercice d'une force *contre nature*, tout corps tendant, en l'absence d'un pouvoir contrariant, à rejoindre son « lieu naturel » [*Physique*, IV] pour s'y fixer.) C'est désormais l'arrêt qui prend place entre deux mouvements : l'arrêt *qu'il faut expliquer* dans un monde de mouvements de toutes sortes. Le cinéma aura été l'art par excellence, parce qu'une technique y pourvoyait, de cette « accélération poétique[2] » du monde ; les films, « l'invention[3] » de cette « accélération d'images produites dans le monde comme gestion de sa surface et de sa totalité réelle ». Mais avec le cinéma, c'est aussi « le temps qui est entré comme une perturbation météorologique dans le monde des images[4] » ; poussière, granulosité, « empesage par la crasse[5] » : « Les images cinématographiques ont d'abord porté des signes de vieillesse[6]. »

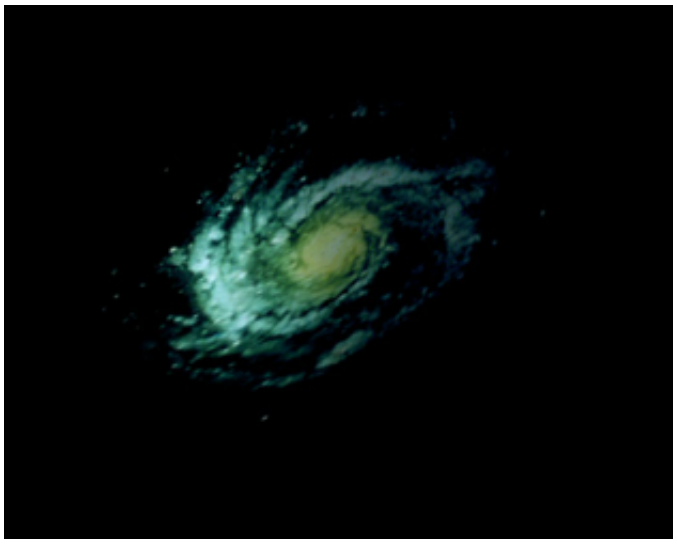
Je prends, à rebours, l'une des thèses décisives développées par Jean Louis Schefer dans *Du monde et du mouvement des images* (1997). Elle porte principalement sur le monde et le cinéma *conjointement envisagés commedes puissances rotatives non uniformes* et étend à tout le cinéma une métaphore que Gilles Deleuze a également employée pour parler de *l'image-cristal* – « image en miroir », « image mutuelle », « coalescence d'une image actuelle et d'une image virtuelle » –, d'abord dans la théorie bergsonienne de la perception, puis dans le cinéma moderne : « Supposons une toupie qui ne cesse de s'agrandir, hein, une toupie conique, elle a des circuits de plus en plus larges qui tournent, mais la pointe qui tourne sur elle-même c'est le plus petit circuit, c'est ça qu'il nous faut – on se trompait, vous comprenez, on se trompait, on cherchait dans le plus large, alors que c'est dans le plus étroit qu'il faut chercher. Dans le plus petit, seulement est-ce qu'il y a un plus petit ? Ben oui, il y a un plus petit. S'il y a un plus petit, vous comprenez, on la tient notre coalescence. On aura coalescence d'une image actuelle et d'une image virtuelle[7]. »

Schefer s'intéresse spécifiquement à un ouvrage tardif d'Edgar A. Poe, mal connu, moins souvent cité que ses contes voire sa poésie, « scientifique » (disons-le vite ainsi) : *Eurêka* (1848), le dernier des textes majeurs publiés de son vivant. Il s'agit d'un très long poème en prose divisé en seize chapitres et présenté comme un « essai sur l'univers matériel et spirituel ». Dans l'hypothèse germinale de l'auteur, l'univers serait

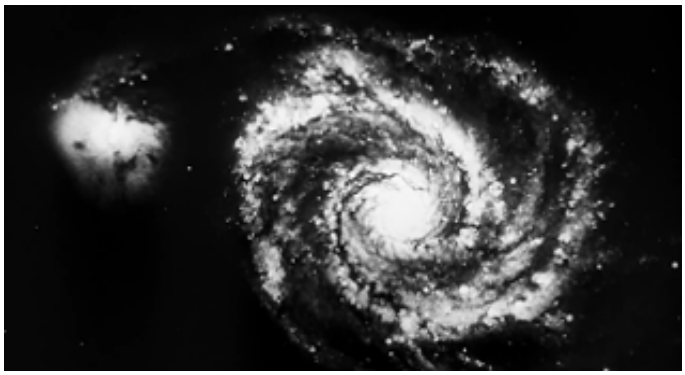
né d'une « Particule primordiale […], considérée comme centre » (il ne peut *stricto sensu* y en avoir encore), d'où aurait « irradié sphériquement […] un certain nombre innombrable, quoique limité, d'atomes inconcevablement mais non infiniment petits[8] ». Poe poursuit : « Un pareil arrangement, dans de telles conditions, nous permet de concevoir aisément, immédiatement, le procédé d'opération le plus exécutable pour […] le dessein de tirer la variété de l'unité, — la diversité de la similarité, — l'hétérogénéité de l'homogénéité, — la complexité de la simplicité, — en un mot, la plus grande multiplicité possible de *rapports* de l'*Unité* expressément absolue. » Et tout le reste de l'univers doit se suivre logiquement de cette « base purement *géométrique* ».



William Parsons, croquis de la Galaxie du Tourbillon (M51), 1845



João César Monteiro, *La Comédie de Dieu/A Comédia de Deus*, 1995, 35 mm, couleur



Jack Arnold, *L'Homme qui rétrécit/The Incredible Shrinking Man*, 1957, 35 mm, noir et blanc

(Nicolas de Cues – ou Nikolas Krebs, Nicolas Chrypffs, Nicolas Cusanus… – apporte sur la toupie et la création un éclairage distinct dans un traité de théologie de 1460, *Trialogus de possest*. Cet ouvrage met en scène un échange sur le « pouvoir-est » divin entre Nicolas, cardinal de curie, et deux de ses amis, le chancelier de l'archevêché de Salzbourg, Bernard de Kraykburg, et Jean-André Bussi de Vigevano, son ancien secrétaire, désormais abbé du monastère de Saint Justine de Sezadio. *Exempli gratia*, il est de la perfection de *l'être* de Dieu qu'il *ne puisse pas faire* telle ou telle chose [mourir, violer, dormir, uriner, que sais-je encore]. Toute la question est celle de la production de l'être en acte. Le *possest*, c'est ce qui désigne le statut le plus idoine de la substance supérieure ; c'est seulement en nous référant à cette catégorie ontologique que nous pouvons espérer nommer Dieu de manière adéquate dans la puissance et l'acte [retour à l'aristotélisme alors un peu oublié], tandis que trop souvent nous pensons le louer, mais en réalité nous l'outrageons : typiquement, quand nous confondons dans le concept « toute-puissance » et « pouvoir tout faire ». Je résume l'argument du Cusain. Que fait l'enfant qui joue à la toupie ? Il imprime à une matière inerte la vie [temporaire] par le mouvement de son intelligence et de ses mains. « Ainsi l'enfant fait tourner la toupie de manière circulaire comme le ciel [*facit ipsum circulariter moveri ut caelum*][9] ». Sans ce mouvement, la toupie resterait un grave immobile, et c'est d'ailleurs à cet état qu'elle retourne aussitôt que la force de rotation a cessé. Et voilà où Nicolas de Cues veut en venir : « Ceci n'est-il pas une image du

créateur qui veut donner l'esprit de vie au non-vivant[10] ? » Car c'est ainsi que Dieu meut les planètes et les astres « aussi longtemps que perdure l'esprit[11] ». On voit que le jouet fait de longue date métaphore. L'usage s'en trouvait déjà dans les écrits patristiques. Ainsi, chez saint Basile de Césarée : « Comme les toupies [*strobiloi*] accomplissent, en vertu d'une première impulsion, leurs rotations successives, lorsque, fixant leur pointe, elles tournent sur elles- mêmes ; ainsi l'ordre de la nature, trouvant son principe en ce premier commandement, parcourt toute la suite des temps, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à l'achèvement de l'ensemble[12]. »)

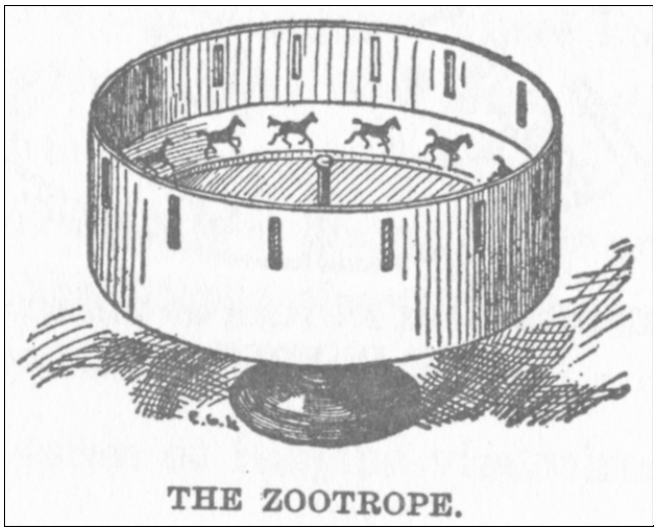
Très intéressante – pour en revenir au texte de Schefer – est une formule de Poe à propos de l'attitude qu'il faut avoir pour se représenter ce grand commencement : « … nous aurions besoin d'opérer une espèce de *pirouette* mentale sur le talon (*we require something like a mental gyration on the heel*)[13]. » Nous devons girer sur nous-mêmes, mettre en œuvre, devenir *à notre tour* ce mouvement rotatoire, pour pouvoir composer des images et des phrases sur la centrifugeuse cosmique originelle. « Ses effets d'accélération – comme si le monde était mis dans une écrémeuse qui tournait – sont le spectacle de quelqu'un, ce « pirouetteur » de tout à l'heure au somment du volcan ; c'est une toupie, une terre ajoutée au système des corps stellaires ; c'est un individu, c'est-à-dire un univers qui est la conscience de son mouvement, de son centre dont la limite est la perception de tout corps séparé du sien par quelque distance[14] … »

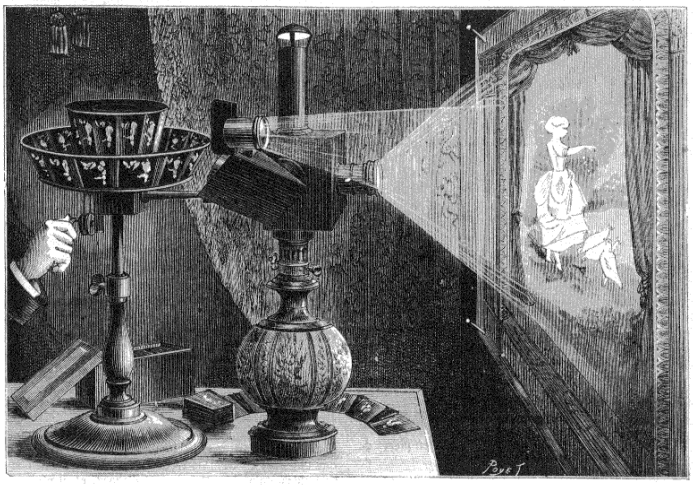
J'en retiendrai ceci : univers (« l'univers comme cinéma en soi, un métacinéma[15] ») et cinéma sont *des toupies*. On arrive au cinéma en faisant le détour par l'univers. La toupie, remontant à la Haute Antiquité – chinoise – symbolise d'abord l'axe sur lequel tourne sur lui-même le globe terrestre (plus tard, au moment où commence avec Galilée l'histoire qui mènera au cinéma, elle exprimera fréquemment la stabilité et l'épanouissement par le mouvement : « Les figures auront été une transition entre l'immobilité et le mouvement ; mais il aura fallu que la terre commence à tourner pour que les images couvrent la terre[16]. »). La toupie est, c'est une banalité, une image du monde.

(Érik Bullot pose, dans un film où les toupies auront une place primordiale, mais sans qu'elles y interviennent directement ici, *L'Attraction universelle* [2000], une autre analogie, complémentaire, entre cinéma et univers, à côté de la *lessiveuse de visible* [ou plus exactement des particules qui seront amenées à le devenir par conglomérats, stases, etc.] schéféro-poeienne : une analogie par montage, c'est-à-dire par *intervalles d'invisibles* [entre des images], au sens où Marey et Muybridge ont été les premiers à poser les nouvelles images de capture photographique par décomposition/reconstitution du mouvement comme une technique – pas encore un art – qui *conditionne la figurabilité mais ne la présuppose pas*[17]. Bullot en trouve la formule de départ, devançante, dans un roman d'invention de l'astronome Camille Flammarion, *Lumen, histoire d'une comète dans l'infini* [1872]. Voici, ce qu'il écrit, à partir d'une citation propice de l'ouvrage sur le délai de transmission de la lumière : « "Nous ne voyons aucun des astres tel qu'il est, mais tel qu'il était au moment où est parti le rayon lumineux qui nous en arrive. Ce n'est pas l'état actuel du ciel qui est visible mais son histoire passée." Il [Flammarion] propose une théorie des intervalles entre la vitesse de la lumière et celle d'un observateur qui permet à celui-ci, détaché de son enveloppe corporelle, d'accompagner le trajet des images, de l'accélérer, de le précéder, voire de le ralentir en une sorte de microscope du temps qu'il nomme du beau nom de chronoscope. L'observateur est ici, littéralement, un variateur de vitesses qui parcourt, grâce à ce don, la mémoire visuelle latente dans l'espace. En décrivant les images des astres sur le ruban du ciel comme autant de photogrammes que le spectateur anime au gré de sa vitesse propre, c'est le principe mécanique du cinéma qui est anticipé dans cette fantaisie à caractère scientifique antérieure à l'invention même du cinéma[18]. »)

Quant aux appareils du cinéma, ou de ce qui allait le devenir, ils n'auront cessé d'élire leurs figures de prédilection parmi des configurations que je nommerai pour l'instant *homotoupiques* : mouvements profilmiques (tours de manège, masses virevoltantes, tournoiements lumineux[19]) ou de l'appareil de prise de vues (panoramique circulaire), romans (poursuite burlesque, *screwball comedy*). La peinture immobile ne montrait rien de plus : des toupies prises dans le monde comme dans un fossile, dans une banquise ; le cinéma, seul, pourra *ressusciter le vestige cinétique du monde comme toupie*. Son archéologie est déjà jalonnée de « joujoux » ou de mécanismes optiques dont le principe rotatif est expressément emprunté à la formule, *sinon à la forme*, de la

toupie : Zootrope de Horner, Praxinoscope de Reynaud, etc.[20]. Il a été beaucoup écrit sur de telles analogies gymnastes : « La magie du cinéma tenait moins à la reconstitution analytique du mouvement qu'à la façon de conjuguer un double équilibre : celui de l'acrobate et celui de la bande perforée, tous deux hantés par un vertige : la chute ou l'immobilité[21]. » Denis Kaufman, qui en aura fait son nom de cinéaste de la vie saisie à l'improviste – de l'ukrainien *dziga* (la toupie), et « Vertov », dérivé du russe *vertet* (tourner) – écrivait, quant à lui : « L'œil mécanique, la caméra, qui se refuse à utiliser l'œil humain comme pense-bête, recherche à tâtons dans le chaos des événements visuels, *en se laissant attirer ou repousser par les mouvements, le chemin de son propre mouvement ou de sa propre oscillation*, […] schématisant ainsi des processus de longue durée inaccessibles à l'œil normal[22].





Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

La toupie est un jouet en forme de poire, ou tout autre qui garantisse l'éloignement maximal des masses de l'axe de rotation faisant office de centre de gravité, tournant sur lui-même en équilibre sur sa pointe, pour diminuer les frottements – si possible le plus longtemps, par déplacements, selon l'adresse du joueur et les accidents du terrain.Elle est actionnée par une ficelle, enroulée autour de l'axe, sur laquelle on tire d'un coup sec en lâchant la toupie sur le sol. Parfois les doigts y suffisent (toupies japonaises). On la voit, par exemple, très bien dans des tableaux comme *Garçons jouant avec une toupie*

de José del Castillo (1780) ou chez des peintres ou estampistes plus spécialisés dans les scènes enfantines comme Agnes Gardner King (*Les Toupies*) ou Kobayashi Eitaku (*Toupies et bulles de savon*).

José del Castillo, *Garçons jouant avec une toupie*, 1780,

huile sur toile, 100 x 160 cm, Musée du Prado, Madrid

On ne prendra pas, non plus, la toupie pour le *sabot*, qu'on actionne régulièrement avec un fouet par des *impulsions répétées*, tel qu'on peut le rencontrer toujours en peinture chez Maître Bertram de Mindem ou dans de nombreuses toiles de Peter Bruegel l'Ancien (*Le Combat de Carnaval et de Carême*, *Le Dénombrement de Bethléem*, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe à oiseaux*, *Les Jeux d'enfants*…). La difficulté tient à ce qu'il existe aussi des toupies à fouet : la ficelle est attachée à un bâton, mais le coup de fouet est désormais unique. Ainsi dans *L'Enfant au manteau bleu avec une toupie* du peintre franco-anglais Philippe Mercier (1700), il s'agit bien d'une toupie (dans le titre original : *spinning top*), et non d'un sabot (*whip top*). Ainsi encore, peut-on lire chez Descartes dans une lettre à A*** (l'Hyperaspiste) d'août 1641 : « Je ne suis pas assez subtil pour pouvoir comprendre comment une chose peut souffrir d'une autre qui n'est point présente, et même qu'on peut supposer ne plus exister, si, par exemple, aussitôt que la toupie a reçu le coup de fouet, le fouet cessait d'être[23] ». En fait, le mot « toupie » a fini par engloutir l'ancien sabot, corde ou lanières obligent.

Maître Bertram de Mindem, *La Madone au tricot* (*Retable de Buxtehude*, aile droite), 1400-1410,

détrempe sur panneau de bois, 93 x 108 cm, Kunsthalle, Hambourg

Peter Bruegel l'Ancien, *Le Combat de Carnaval et de Carême* (détail), 1559,

huile sur panneau de bois, 118 x 164.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Philippe Mercier, *Enfant au manteau bleu avec une toupie*, 1700,

huile sur toile, 127 x 101.6 cm, collection privée

On distinguera également la toupie du *gyroscope* plus tardif (appareil initialement conçu par Léon Foucault en 1852 pour montrer expérimentalement la rotation de la terre, et qui sera décliné en jouet à partir de 1917 dans une version à pied fixe, dite « gyroscope de Chandler », ressemblant à ces radars d'observatoire astronomique tournés vers l'espace) et aussi du *toton*, que l'on meut uniquement avec les doigts, sans corde ni ficelle, et qui se présente sous les aspects d'une sorte de dé percé d'une cheville. Le jeu est plus complexe, avec un système de gains et pertes par combinatoires. Les quatre faces restantes sont marquées des lettres A, D, R et T : A (*accipe* en latin, « prends » : permet d'emporter un jeton) ; D (*da*, « donne » : fait rendre un jeton) ; R (*rien* : indique que l'on n'a ni à prendre ni à mettre) ; T (*totum*, on revient au latin – le mot nomme le jouet : donne le droit d'emporter la totalité de l'enjeu). Jean Siméon Chardin a laissé un portrait célèbre d'un *Enfant au toton* (v. 1735).

Peter Greenaway, *Le Ventre de l'architecte*, 1987, 35 mm, couleur

Jean Siméon Chardin, *L'Enfant au toton*, v. 1735,

huile sur toile, 67 x 76 cm, Musée du Louvre, Paris

Mais l'essentiel les rassemble ici : toupie, toton, sabot, ou toute autre version ici ou ailleurs (*dreydel*, *perinola*, *bambaram*…), tous disent la métaphore d'un mouvement giratoire dont le film sera « une suite de mouvements alternés autour du point invisible, oscillant comme l'œil d'un cyclone dans lequel les images se volatilisent ou s'abîment, s'anéantissent dans un trou noir qu'un dérèglement de vitesse du mouvement fait apparaître et grandir comme une amibe, une tache d'huile, c'est-à-dire une macule ou un mouvement, un plissement de la surface même[24] ». Et de ce film, le spectateur, dont la « pirouette » – on s'en souvient – enclenche le spectacle, *tout donc sauf immobile*, sera le « destin » (mot schéférien central de *L'Homme ordinaire du cinéma*, avec la « roue »[25]) : « Je sais, par un savoir qui ne peut décliner, par mon âge, une

mémoire incomplète, ces souvenirs sans durée d'images et par ces images qui ne s'obscurcissent que parce que *j'aurais été là*, je sais ou j'apprends sans cesse que je suis cependant une exception au temps. Le cinéma et les films que je ne cesse d'aller voir m'infligent ce supplément de conviction : que je suis une fatalité[26]. » – Destin à propos duquel me revient, en passant, la séduisante interprétation par Quignard, dans *Les Escaliers de Chambord* (1989), du fameux fragment 52 d'Héraclite : « Le temps est un petit enfant qui joue aux dés et le destin une toupie de buis qui ronfle sous ses doigts[27]. »

Fusain

Mais les toupies elles-mêmes auront peu pourvu le cinéma de figures pour un spectateur dont le propre est « une adolescence perpétuelle, c'est-à-dire un âge où toutes les actions commençantes enseignent un malaise de destination du corps lancé vers elles, c'est un âge infini, celui qui doit vivre cette fatalité de ne pouvoir s'accomplir, c'est-à-dire *équilibrer le monde*[28] ».

Tout le cinéma n'aura jamais été que la scène d'un crime : *la torture de l'espèce humaine*[29]: par plasticité burlesque, mutations fantastiques, éclatements et grossissements de l'échelle des plans, bouleversements d'affects, « menuiseries faciales[30] », etc.

Entre 1964 et 1965, sur une période de deux ans, Adolpho Arrietta (un autre habitué des modulations patronymiques : Adolfo, ou Alfo, ou Udolfo Arrietta, Arrieta…) réalise un premier court métrage artisanal d'une vingtaine de minutes, très largement improvisé[31], avec une caméra achetée sur un marché aux puces. Ce film, intitulé *Le Crime de la toupie/El crimen de la pirindola*, inspiré par *Zéro de conduite* (1933)de Jean Vigo et peut-être *Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet, est le volet initial d'une *Trilogie de l'ange*[32]. Voici comment Érik Bullot en décrit très bien l'argument en quelques lignes : « Deux frères et une jeune femme, Marta, s'ennuient dans un appartement triste. Interprété par Javier Grandes, l'acteur fétiche du cinéaste, le jeune garçon lance sa toupie, sans cesse, à la recherche du sommeil. Indolent, réfractaire, il

fait l'école buissonnière, regarde à la fenêtre, se promène au Rastro, le marché aux puces (on aperçoit un livre sur la République espagnole parmi les vieux objets et les antiquités), flâne, prend un taxi jusqu'à l'épuisement de la course, impatient, sans but, livré à des passe-temps dérisoires, toupie lui-même sans orientation. Le cadre familial, le devoir rappelé par le frère, l'ennui provincial esquissent un portrait frappant, fantomal et sombre, du Madrid du milieu des années 1960[33]. »

Marcos Uzal, de son côté, insiste plus sur la place et le rôle dévolus à la toupie au sein d'un tel dispositif : « La toupie est un jeu sans enjeu, une distraction qui ne comble pas tout à fait l'ennui mais qui lui donne une cadence[34]. » Ou plus loin, en en faisant *une puissance d'apparition* : « J'imagine que le garçon du *Crime de la toupie* aura beaucoup rêvé de séraphins et longtemps joué avec sa toupie, jusqu'à en maîtriser tous les sortilèges, pour parvenir à ce que les tournoiements du jouet fassent presque aussitôt apparaître un ange espiègle derrière son épaule. La toupie est l'objet auquel s'accroche la rêverie, une définition possible du cinéma dans la mesure où la rêverie est l'entrecroisement du rêve et de la vie, la brèche du désir par où s'immiscent les anges. Et Arrietta et ses personnages ne demandent rien d'autre que cela : être aux anges[35]. »

L'adolescent en vient à assassiner, avec une paire de ciseaux, son frère aîné qui convoite son jouet, mais ne sait s'en servir. « Tout était supportable sauf cette intrusion dans sa rêverie, cet emprunt sans grâce de l'objet sur lequel reposait l'équilibre de tout son monde intérieur[36]. » En contrepoint sonore permanent (à part quelques commentaires parlés, il n'y a aucun dialogue) : quelques sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti – ici dans une interprétation au piano, de la propre mère d'Arrietta, un peu accélérée – dont on sait qu'il a très souvent utilisé une manière d'arabesque virevoltante, que le cinéaste se plaît à nous faire entendre régulièrement tout au long du film. Le meurtre accompli, l'enfant – un parent éloigné de l'Irina des *Trois Sœurs* de Tchekhov (qui reçoit sa toupie d'un photographe : un spécialiste de l'image figée) ? – continue de jouer un temps à la toupie, comme s'il n'était pas concerné, *immobilisé en un mouvement perpétuel* dans sa tête, démiurgique[37]. Puis vient la visite au cimetière avec l'ex-petite amie (des suites du meurtre, de l'enterrement : on ne saura rien). Sur la tombe, la toupie trouve un nouveau support pour tourner. Le garçon l'abandonne.

« Ce cinéaste-toupie se laisse porter par les mouvements et les lumières qui forment son environnement familier, frôlant des objets et des corps rencontrés au détour d'un plan ou d'une vie, y récoltant des signes troublants et des petites splendeurs que le montage assemblera selon la logique d'une rêverie obstinée[38]. » Les commentateurs – tel ici Uzal – ont insisté sur la forme même du film : plans tremblants, recadrages mal assurés, panoramiques, corps fugaces en amorce, sautes, ellipses narratives, contrejours, montage haché, scénographies angoissantes, figures fantômes, dolentes (broderie, jeu de patience, fumer), tous « mouvements fugaces, abrupts, […] bifurcations imprévues, […] jeux d'apparitions et de métamorphoses[39] ». Je n'ai pas d'intention d'y ajouter spécialement.

Adolpho Arrietta, *Le Crime de la toupie*, 1964, 16 mm, noir et blanc

Pirindola est un mot curieux pour désigner en espagnol la toupie. On se serait plutôt attendu à *peonza* ou *trompo*. *Pirindola*, d'ailleurs, qui sonne *a priori* comme un néologisme, n'est pas attesté dans le dictionnaire de la Real Academia Española, ni dans la plupart des autres. On le rencontre mais rarement, avec pour second sens l'organe sexuel érectile des mammifères. Faut-il y voir quelque rapport avec la posture quasi autiste de notre adolescent (comportements répétitifs, désintérêt pour les autres) aux antipodes de la vie amoureuse du frère ; l'un jouerait avec sa toupie (une sorte de dérivé onaniste morbide) ; l'autre avec son pénis ? Je n'y crois guère : rien n'indique cela chez le grand frère, dont l'existence sentimentale est moins qu'esquissée, et certainement pas filmée *pour telle* (même si, à la fin, le garçon repart avec l'amante et que la toupie reste sur le carreau de granit, sans usage de substitution dorénavant peut-être…). – En revanche, on trouve en espagnol *pirindolo* : « machin », « truc » (d'où

viendraient, dans mon hypothèse, les deux acceptions de *pirindola*). N'est-ce pas vouloir dire, si la féminisation de *pirindolo* est confirmée, que la *peonza* concentre la vie vibrionnante et devient le nom pour toute chose, tout « machin » : tout affect, tout sentiment, toute personne : *un bidule* ? La toupie, donc, comme forme-univers. Nous y revenons.

La figure de la toupie criminelle d'Arrietta élabore une espèce de premier stade *éblouissant* : rescapée d'un ancien système de géocentrisme aux dépenses astronomiques, elle est le centre gravitationnel d'une masse matérielle compacte en effondrement (corps, appartement, brocante…), de turbulences moléculaires en bout de course. Ce sont ainsi les *jeux de lumière* qui constituent le crime premier de la toupie. Et des corps sur lesquels ils tombent, la toupie stellarise les contractions des menues poudres par attractions accumulées sous forme d'images, c'est-à-dire de lumière *vautrée* (poste de télévision, feuille de cahier, gaze de voilettes), comme si les éléments organiques qui composaient ces corps acquéraient désormais suffisamment de densité pour que la pression du système qu'ils dessinent se stabilise en une fusion dont le gel de leurs liquides archaïques donnera justement leur peau dévalée, leur visage rapatrié. La lumière qu'*irradie la toupie par des sources dispersées*, met à niveau les briques avariées de toutes ces hanches, miroirs et chemises. C'est aussi d'elle, *à l'intérieur de la pièce*, que souffle du dehors, de la rue, du monde falsifié le vent de leur destin d'images, la canicule de leurs muscles, de pâte et de crépi. La toupie enferme en les dilapidant toutes ces marées en un haut dard de lampe, de persiennes, de voiles translucides, de draps blancs, d'écran de télévision, de col amidonné, d'allumettes, de pans de mur, d'électrons. Comme au retour de la brocante :

Adolpho Arrietta, *Le Crime de la toupie*, 1964, 16 mm, noir et blanc

La toupie est le *réflecteur*, la plupart du temps hors champ (la filmer, c'est filmer un projecteur, un puits de lumière, un canon à particules) produisant sur les surfaces de tels jeux de lumière par agitations. Et, à nouveau, c'est Chardin qui me vient à l'esprit (il y a, de l'aveu, d'Arrietta, beaucoup de peinture, et spécialement d'intérieur, dans ce film : notamment Vermeer[40]) : « Les seules actions de peinture, les seuls mouvements enregistrés sont des événements de lumière, mais des événements nouveaux : non des trajets ni des reflets, une animation de l'espace même (de l'air, écrit Diderot, qui circule miraculeusement autour des objets) par un emploi de déterminants qualitatifs de la

lumière : à peu près pulvérulente dans les natures mortes ou saisie par un pouvoir d'aplatissement des reliefs et des figures dans les scènes de genre (dans les "scènes d'enfants")[41] » : toton, mais aussi château de cartes, bulle de savon…

Mais très vite, le motif de la toupie permet figurativement de décaler en immanence l'image indicielle photographique (en noir et blanc) en un autre objet : le *disque de Fechner*. En 1838, le psychologue allemand Gustav Fechner a l'idée d'un disque blanc comportant six sections noires de taille croissante et admettant, de l'une à l'autre, un seul côté commun. Quand le disque tourne, lesdites sections ne deviennent pas grises (plus ou moins selon l'éloignement du centre), comme on s'y attendrait, mais *colorées*, par des analyses comparatives du cerveau : chaque nouvelle couleur est subjectivement vue par rapport aux couleurs avoisinantes, tout aussi vues subjectivement, donc par rapport à…, et ainsi de suite. Le crime de la toupie est avant tout celui-là : mettre à plat l'image noire et blanche et la *respatialiser idéalement, c'est-à-dire par des effets de mémoire et d'onirisme, par modes de chromatismes poétiques*. *La toupie* – en 1894, le disque de Fechner est commercialisé comme un jouet qu'on fait tourner sur lui-même, connu sous le nom de « disque de Benham » – *confectionne de la couleur.*

Fig. 1. — Disque de Fechner.

Gyrotrain

On trouvera dans les films d'Érik Bullot, amateur de tout ce qui pirouette, des toupies à l'origine d'un quadrillage sensible de la lumière, comme dans *Le Manteau de Michel Pacha* (1996), filmé avec une caméra mécanique à ressort, sous le soleil stambouliote : verticales des ficelles, horizontales perpendiculaires des dalles, zones d'ombre des corps (où la toupie est engloutie, tantôt, comme en un trou de noir), diaprure mordorée des boules. Le cinéaste de citer alors une formule d'Arthur Cravan dans le dernier numéro de *Maintenant* (1915), sous le pseudonyme de Marie Lowitska : « Il est plus méritoire de découvrir le mystère dans la lumière que dans l'ombre » (*Pff*).

Érik Bullot, *Le Manteau de Michel Pacha*, 1996, 16 mm, couleur

S'esquisse déjà dans cette scène monochrome de craquelures, de lézardes, de marges de jaunes piquetés (on peut songer à certain Tàpies ou à certaines intendances orientales de paravents : j'y retrouve plutôt depuis les bords du cadre en plongée des courbures bruegeliennes d'omoplates…) l'une des grandes affaires figuratives des toupies et des options giratoires en général de l'excellent *L'Attraction universelle* qui suivra, par-delà *L'Ébranlement* (1997) et dont le germe d'images se tient peut-être ici dans ces périodes improvisées par éclipses d'orbites célestes maquettées.

L'Attraction universelle va multiplier les images récursives d'objets tournant autour d'un axe : mappemonde, disque vinyle (n'évoque-t-il pas un calotype de celui de Fechner, avec sa voie lactée en taches et cercles blancs ?), manège (il provient du Luna Park de *Michel Pacha*), etc. Et donc toupies : une grosse toupie polychrome musicale à pression, et des toupies rouges, plus petites, en forme de calebasse. La méthode se souvient d'Arrietta : « J'ai toujours été fasciné par l'imagerie des leçons de choses. Une lampe allumée tournant autour de l'enfant rappelle le soleil à son imagination. Une

boule percée d'épingles représente la position des habitants sur le globe terrestre. *L'écart entre la définition et sa figuration s'apparente au principe du rébus, proche en ce sens de la figurabilité propre au rêve*[42]. »

Érik Bullot, *L'Attraction universelle*, 2000, 16 mm, couleur

Le film, d'une dizaine de minutes, est composé de séquences illustrant plusieurs lois physiques, avec des « personnages figuratifs » (un peu comme Deleuze et Guattari parlaient de « personnages conceptuels[43] » : la funambule, la danseuse), toutes introduites par un moment similaire où la caméra enregistre des gravures d'une édition de l'*Initiation astronomique* de Camille Flammarion (1908) – dont des textes, avec d'autres de *Lumen*, ouvrent le film –et sur les pages de laquelle circule une loupe, multipliant les effets de type Fechner.

Érik Bullot, *L'Attraction universelle*, 2000, 16 mm, couleur

Des commentaires prononcés par une voix d'homme ou de femme alternent dans des langues différentes (français, allemand, espagnol…), en se superposant parfois l'un sur un autre. Les voix lisent des extraits d'ouvrages très divers mais qui dessinent tous, à leur manière, les éléments d'une dramaturgie figurative de *la pesanteur et de la grâce* (Simon Weil figure d'ailleurs en bonne place : « La pesanteur fait descendre, l'aile fait monter : quelle aile à la deuxième puissance peut faire descendre sans pesanteur[44] ? ») : la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808) de Charles Fourier, un manuel italien d'astronomie, un catalogue d'étoiles en arabe, *Sur le théâtre des marionnettes* (1810) de Kleist, entre autres. Ils composent, de l'entendu au vu, du mot à l'image, de frappants logogriphes, en instaurant la question du film comme moins la question de l'attraction, vers le bas (le centre de la terre), que de *l'équilibre relatif entre des forces contraires*, l'articulation entre ce qui provoque vers le bas et ce qui excite vers le haut, *vers le haut parce que vers le bas*.

Articulation statique : tout objet terrestre soumis à la pesanteur ne s'enfonce pas dans le sol, puis ne dérive pas pour la durée des temps tout au fond de l'espace après avoir transpercé la planète, parce que s'exerce sur lui la contre-force de valeur égale, tout autant non consciente, de résistance du globe terrestre. Cet autre exemple est cité dans l'ouverture du film : la lune, soumise à la gravité terrestre, s'écraserait sur nous, si l'attraction universelle n'était pas compensée par la force centrifuge du satellite, c'est-

à-dire sa vitesse initialement en ligne droite, qui tend à l'inverse à l'éjecter (et ferait que, sans la gravité, la lune filerait tout droit dans le vide) et qui la maintient en bonne place sur son orbite autour de la terre.

Mais surtout articulation *dynamique*. C'est celle du mouvement, donc de l'âme. Paul Valéry : « Il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume[45]. » L'oiseau vole parce que s'exerce sur lui la résistance de l'air, qui combat et soutient son élan ; mais la plume, pourtant plus subtile, que seule l'attraction tire, ne peut que tomber, est plus pesante. (On pense également à la colombe de Kant : « La colombe légère, lorsque, dans son libre vol, elle fend l'air dont elle sent la résistance, pourrait s'imaginer qu'elle réussirait bien mieux encore dans le vide[46]… »)

Cet équilibre (nous l'avons déjà rencontré chez Jean Louis Schefer, dont Bullot cite aussi un passage légèrement récrit de *L'Homme ordinaire du cinéma*), sans quoi aucune existence plurielle ne serait possible, gouverne *L'Attraction universelle* comme système ou gaz d'images. Mais à deux niveaux *plastiquement* (j'emploie d'ordinaire peu ce lexique en cinéma) plus recherchés – ce que les extraits entendus montrent bien.

1/ On s'intéresse surtout aux mouvements contrecarrant, contrebalançant, neutralisant, etc., l'attraction universelle dans leur combinaison humaine, c'est-à-dire par le biais d'objets ou d'actions produits *par une puissance (appelons-la comme on voudra) de l'esprit* : figure de danse, objets tournants, etc. Car la toupie n'y échappe pas. Elle tombe, *mais sur terre*, sous la loi ainsi énoncée par Flammarion, et qui était déjà celle de la lune tout à l'heure : « Tout objet qui tourne fait sans cesse un effort pour s'enfuir obliquement loin du centre autour duquel il tourne[47]. » *La toupie ne cesse de chercher à se fuir elle-même*.

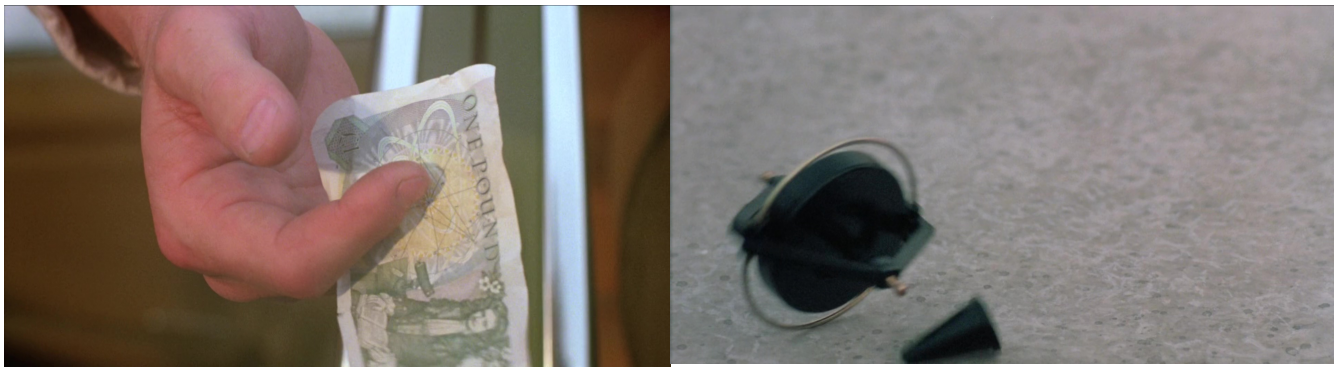
2/ *L'Attraction universelle* va, par une solution d'images à première vue surprenante, par le jeu d'entr'expression de ses images[48], mettre lui-même en pratique, cet équilibre mais en compensant l'attraction par un mouvement que le cinéma supporte en propre et qui, apparemment, est le plus opposé à la pesanteur verticale : *le mouvement horizontal*. Car le film analogique – partons-en prêt à être vu – est d'abord une pellicule où les images se succèdent linéairement les unes aux autres, la projection transformant ce mouvement de succession (auquel le spectateur courant n'a jamais affaire) en un *mouvement (verticalisant) de recouvrement d'une image par la suivante*[49], c'est-à-

dire convertissant la saccade brutale, l'intervalle *cut* d'un photogramme à l'autre en un mouvement continu sur l'écran (dont la funambule est, dans le film, la mise en corps : « La grâce est le supplément d'une saccade[50] »). C'est ainsi la fonction des *scènes de train passant à travers des tunnels* (elles nous renvoient, à l'occasion, à la mythologie du Cinématographe) que d'assurer la figuration de ce mouvement horizontal saccadé alternant les images signalétiques (paysages, villes) et les « matières noires », la lumière du midi et l'ombre rafraîchissante. « Le tunnel acquiert une puissance cinétique en espaçant les intervalles le long d'un fil[51]. »

(Une question de *La Vitesse de libération* de Paul Virilio me revient en écrivant : comment des êtres, dont l'existence est fondamentalement gouvernée par le paramètre de la verticalité [station debout, attraction terrestre], ont-ils pu inventer à la Renaissance un système visuel articulé autour de la dialectique du proche et du lointain, « alors même que notre vision est proprement déterminée par notre poids[52] » ? C'est que la perspective centrale et monofocale est bel et bien, autrement, une économie de la verticalisation : une sorte de « chute horizontale », de « vertige horizontal[53] ».)

Ainsi peut se mettre en place une équivalence entre toupie et cinéma : « J'aime à penser le film comme une pure dépense d'énergie dissipatrice dont chaque perte produit, paradoxalement, un nouveau gain. D'où la fascination que j'éprouve pour la toupie. Elle est la propulsion même dont la fragilité se devine peu à peu à sa saccade apparente, à son sommeil proche. On désigne par sommeil le moment où la toupie perd sa vitesse initiale et menace de choir. Mais il suffit de tirer le fil à nouveau pour que le mouvement renaisse de lui-même. Le raccord est semblable à une toupie. […] Le défi proposé au montage n'est-il pas de différer le sommeil de la toupie et de creuser, ce faisant, son propre tourbillon[54] ? » La toupie figure que le cinéma est une affaire esthétique parce qu'il l'est avant tout de *frottements mécaniques* : « délivrer les corps de leur attache terrestre : telle est la saccade du cinéma[55] ». Danse de la toupie et cinéma ne tiennent que parce qu'ils sont articulés par saccades à chaque instant compensées et rattrapées de justesse. Proposition connexe : chez Bullot, *la couleur est l'intervalle maximal entre les images par quoi le cinéma refuse de sombrer et échappe à se fuir, c'est-à-dire vectorise et scelle son instabilité*. C'est là un recours tout à fait original, me semble-t-il, à la couleur.

(On peut mesurer l'importance d'un tel épisode figuratif par toupie en comparant rapidement les enjeux de *L'Attraction universelle* avec un autre exemple, *qui tombe à plat*, et ne peut parvenir qu'à poser entre toupie et univers une analogie d'images que jamais le cinéma ne prend théoriquement, autrement dit par une perception mutuelle des images, à sa charge, si ce n'est sur un mode simplement illustratif. Il s'agit de la scène finale du *Ventre de l'architecte/The Belly of an Architect* [1987] de Peter Greenaway. Deux plans sur un gyroscope – l'un d'ensemble et un gros plan – mis en route par un enfant sur un banc, de l'autre côté du rond-point du monument romain à Victor-Emmanuel II, clôturent le film : sa vitesse déclinant, le jouet finit par se disloquer. Ces deux images avaient immédiatement été précédées d'une antépénultième sur un billet de banque d'une livre sterling à l'effigie d'Isaac Newton [celui avec l'ellipse de la terre autour de son soleil mal placé].



Peter Greenaway, *Le Ventre de l'architecte*, 1987, 35 mm, couleur

Le début du récit avait déjà montré ce billet en insert quand l'architecte Kracklite, chargé d'organiser une prestigieuse exposition consacrée à Étienne-Louis Boullée [architecte hypocondriaque aux rares constructions pratiquement toutes détruites et aux nombreux desseins non réalisés], avait rappelé son projet de cénotaphe de 1784 à la mémoire du « père de la gravité universelle ». Ce billet – en fait un autre, le premier a brûlé – s'envole des doigts de l'architecte mort, qui avait antérieurement donné le gyroscope au garçonnet en échange d'une orange ; qu'on sait *bleue comme la terre* depuis Éluard : l'architecture, comme le gyroscope, ne cherche-t-elle pas, pour un temps plus ou moins long, à rivaliser avec les lois de la pesanteur – avant, l'un comme l'autre, d'être vaincus ? Kracklite, au moment de l'ouverture de l'exposition, devant la

reproduction miniature du monument pour Newton, se jettera par la fenêtre. Où discernerait-on dans ce gyroscope une quelconque formule, même *a minima*, sur le cinéma ?)

Humain

Couleurs, lumière : c'est donc vers l'humain que s'achemine tranquillement la toupie de cinéma, point de départ original, essoreuse originelle, sinon cosmologique, mais du moins sensible, puis intellectuelle, morale, etc., de l'expérience du monde (et quel monde en dehors d'une expérience ?). (Le *bidule* : du latin picard pour désigner la boue, soit le matériau du premier homme.)

Par opposition à ce que j'ai nommé très rapidement *homotoupies* (objets ou masses pivotant, mouvement de caméra rotatifs), il existe aussi une manière *hétérotoupique* du cinéma de traiter le corps humain, anatomiquement, en toupie – Kafka en avait peut-être déjà fait Odradek, sorte de bobine de fil parlante traversé par une tige transversale et « extraordinairement mobile et insaisissable[56] », étoile sans domicile fixe, « un être omniplastique, […] un homunculus cérébral, déployé en systèmes mécaniques ; métazoaire[57] ».

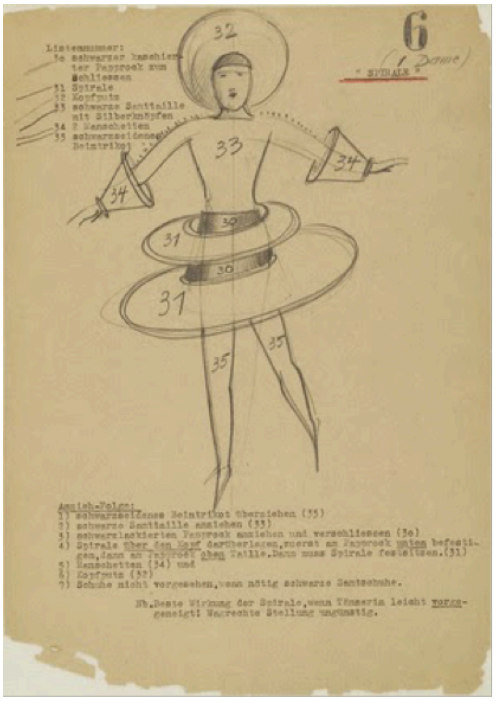
Le peintre et écrivain galicien Eugenio Fernández Granell avait déjà en 1961, dans un très court film intitulé *Trompos*, assimilé le comportement de la toupie à ce qui m'est toujours apparu comme une variante de *parade amoureuse animale*. On y voit d'abord une petite toupie cadrée dans le champ, puis une plus grosse se rapproche de plus en plus d'elle, pour finir par s'y coller. Les toupies sont des toupies japonaises prêtées par Marcel Duchamp. Finalement, tout se tient ; c'est le principe du cadrage focal qui est ici mis à fleur de peau : il faut bien, à moins de commencer par une image blanche d'objets, qu'avec le plan dé*marre celle du champ*.

Eugenio Granell, *Trompos*, 1961, 16 mm, noir et blanc

Des souvenirs de cinéma ne peuvent manquer de revenir à y chercher désormais, carrément, des toupies humaines, c'est-à-dire des êtres humains traités comme des toupies. Ils passent aussi par d'autres formes d'art et d'autres régimes de mémoires. Ainsi chez Oskar Schlemmer (1888-1943), peintre, sculpteur, décorateur, scénographe et théoricien (*Mathématique de la danse*) allemand. Dans le cadre du Bauhaus de Dessau, il entame à partir de 1922 l'œuvre de toute une vie, *Le Ballet triadique*, un atelier de théâtre chorégraphique en trois parties, sur une musique de Paul Hindemith. Y fusionnent chairs de danseurs, nouvelles mécaniques industrielles des rouages et des pistons et emprunts graphiques et plastiques à différentes avant-gardes du moment (dadaïsme, futurisme, constructivisme, abstraction…). Son but est de forger un mouvement dansé, donc *gracieux*, à l'aide de régimes pluriels de *pesanteur* (costumes imposants inspirés des scaphandriers, des appareils de métal, des membres artificiels de la chirurgie, etc.) permettant la migration des arts ségrégués par support ou site (la peinture dans la danse, et ainsi de suite) vers des formes malléables qui relèvent simultanément des « toupie, escargot, spirale, disque. Résultat : *un organisme technique*[58] ». Cette *Kunstfigur* permet au corps, tout contraint qu'il soit par ailleurs, de dépasser, par cet emboîtement d'injonctions paradoxales que nous retrouvons à nouveau, ses limites physiques avec l'acrobatie ou l'art des marionnettes (Hoffmann et Kleist ne sont jamais très loin ; on s'en doutait : la présence de Schlemmer est souvent latente, c'est-à-dire métamorphique chez Bullot.) J'en donne quelques exemples ci-dessous.

Oskar Schlemmer, *Le Ballet triadique*, Metropol-Theater, Berlin, 1926

Photographie : Ernst Schneider



Oskar Schlemmer, notes et dessins pour *Le Ballet triadique*, vers 1938,

tapuscrit, crayon de papier et crayon de couleur sur papier,

29.2 x 21 cm, MoMA, New York

Le cinéma aura donc parfois donné dans de tels personnages déguisés en toupies, boules, gouttes, poires… affublés de costumes délirants ou par chorégraphies (Busby Berkeley), mais rien ne cela ne me retiendra. Il n'y a là aucun devenir-toupie à proprement parler[59].

Une étape importante me semble être, en revanche, et pour rester dans une série cohérente, les visages et bustes tournants de José Val del Omar – cinéaste espagnol d'avant-garde dont la plupart des films est à ce jour perdue – dans *Aguaespejo granadino* (1955). Ce film, sous-titré « court essai audiovisuel de plastique lyrique » et qu'on pourrait traduire par *Eau-miroir de Grenade*, est le premier d'un *Tríptico elemental de España* qui l'occupera jusqu'à sa mort et se poursuivra avec *Fuego en Castilla* (1960) et *Acariño galaico* (1961-1982).

On trouve, vers le milieu d'*Aguaespejo granadino*, deux toupies accolées, dans le genre de celles de Granell. Mais l'essentiel n'est pas là. N'est, peut-être, plus dans de tels plans objectaux sur un jouet.

José Val del Omar, *Aguaespejo granadino*, 1955, 16 mm, noir et blanc

On connaît l'importance du théoricien, qui se désigne en *cinémiste*, néologisme composé de cinéaste et d'alchimiste, ou en *cinématurge*[60], et de l'inventeur (« palpicouleur », « tactilvision », « diaphonie ») : il n'est pas dans mon intention d'y insister en soi. Je m'autoriserai juste quelques mots pour la suite. L'apport théorique principal de Val del Omar – on y sent nettement l'influence de María Zambrano – se concentre autour d'une idée phare : l'art « PLAT », à savoir *Picto-Luminic-Audio-Tactile*. Pour ce qui est de l'aspect visuel, qui seul m'importe ici, le procédé optique cardiaque d'une telle économie figurative est *l'anamorphose* : punition de la figuration, abolition du point de vue, perturbation de la distance, dépravation de la perspective, compression des détails, et peut-être surtout, pour moi ici du moins, arrondissement des

lignes et des bords, majoré au cinéma par un procédé spécialement développé par Val Del Omar et dont il a donné le détail technique dans une conférence turinoise de 1957 : le *« débordement apanoramique de l'image (*desbordamiento apanorámico de la imagen*) »*. Pour Val del Omar, « l'optique du cinéma est directionnelle, énergétique, et déterminée dans l'espace et dans le temps[61] ». « L'écran cinématographique est une grande rétine *apanoramique* avec une perspective d'ensemble sphérique, concave, enveloppante. Les lignes de mouvement que le spectateur peut suivre librement sur lui sont minimes. » Le « débordement apanoramique » consiste à stimuler les marges de vision par des « techniques de relief psychologique », au moyen d'une double projection concentrique et autres divers dispositifs, de sorte que le spectateur puisse faire l'expérience d'une vision extatique « extrafovéale, en peuplant son regard d'images *provoquées* (le modèle de ce débordement est la propagation sans cadre du son) par le film : l'image centrale peut être encadrée par une autre image projetée dans la salle, ou par un agrandissement d'elle-même, ou plutôt – y va la préférence du cinéaste – par une image *plus abstraite* (qui peut être empruntée à un détail de l'image principale indicielle ou non) produisant des effets plus stimulants de « mouvements subjectifs », ou « intravision ».

Ce détour ne me sera pas inutile.

Au début d'*Aguaespejo granadino*, on peut voir trois portraits se succéder et donnant à voir ce qui pourrait se prêter relativement bien à une certaine iconographie traditionnelle – sans enfants – des trois âges de la vie (Baldung Grien, Von Marees), mais, ici, par deux substitutions : il n'y a pas d'être humain *jeune* mais deux représentants de l'âge mur, dont l'un est un *homme*, alors que l'autre et le vieillard sont des femmes. Val del Omar montre d'ailleurs une grande variété dans ce morceau, qu'il conçoit visiblement comme une (courte) trilogie à l'unité volontairement appuyée ; par exemple, dans le cadrage : contre-plongée du premier plan, caméra de face dans le deuxième, légère plongée pour le troisième (accentuée par le visage courbé de la vieille femme). Au fur et à mesure, la caméra s'avance du visage de l'acteur et réduit la distance optique entre le sujet photographié et le spectateur, occasionnant par le pivot (le nez trace un arc de cercle) un effet de type anamorphique (il y aura de véritables anamorphoses par la suite) tel que décrit ci-avant, des images vues comme à la surface même de la rétine.

José Val del Omar, *Aguaespejo granadino*, 1955, 16 mm, noir et blanc

La particularité majeure de cette série de trois plans tient au pivotement des acteurs au ralenti (le film multiplie les marqueurs d'usage du genre : changements de vitesse, clignotements, gels, recours expérimental à la couleur, etc.), qui donne à voir quelque chose comme les étapes du mouvement de l'*Allégorie du temps gouverné par la prudence* du Titien (1565-1570), déplié en sens inverse sur trois images, au moins dans sa partie supérieure. (Tout le film, jusqu'à sa fin, qui ne veut pas en être une – « *sin fin* » est-il écrit à l'image : tout redémarre, ne cesse de tourner, de tournicoter… – est pour le reste saturé de motifs de volutes, de cercles concentriques dans l'eau, etc., développant, là encore, une remarquable esthétique de la lumière.)

Titien, l'*Allégorie du temps gouverné par la prudence*, 1565-1570,

huile sur toile, 76 cm x 69 cm, National Gallery, Londres

C'est ce que j'appelle un devenir-toupie, ou mieux une *figure hétérotoupique*, comme seul le cinéma peut en produire. Et pas seulement le cinéma avant-gardiste. Un des plus beaux moments *hétérotoupiques* que je connaisse en cinéma se trouve dans l'épilogue des *Onze Fioretti de François d'Assise/Francesco, giullare di Dio* (1950) de Rossellini, quand les petites frères sont invités par leur maître à tourner sur eux-mêmes comme des aiguilles de boussole, jusqu'au vertige, pour laisser la providence divine déterminer, par l'orientation de leur chute, la direction qu'il devront prendre pour parcourir le monde.

Roberto Rossellini, *Les Onze Fioretti de François d'Assise,* 1950, 35 mm, noir et blanc

Refrain

Dans un court texte sans titre de Kafka, écrit en 1920, désigné plus tard sous l'appellation *La Toupie*, un philosophe anonyme regarde jouer des enfants. Fasciné par les trajets spiralés de la toupie, il trotte après elle pour l'attraper, convaincu que « la connaissance de chaque petite chose, ainsi par exemple une toupie en train de tourner, suffisait pour connaître la totalité[62] ». On reconnaît, autrement, la *reductio mundi ad unum* déjà rencontrée chez Poe ou Schefer. Mais, dès qu'il la saisit dans ses mains, s'il peut être heureux le bref instant où son tournoiement meurt entre ses doigts, il la jette rapidement à terre comme une chose inerte, ayant détruit par sa prise l'objet temporel et mouvant même qu'il voulait analyser[63]. « Les cris des enfants qu'il n'avait pas entendus jusqu'alors et qui lui arrivaient tout à coup dans les oreilles le chassaient de là, chancelant comme une toupie sous des coups de fouet maladroits[64]. »

N'est-ce pas ce que fait l'analyste ou le théoricien devant les films puisqu'il faut bien les *arrêter* pour en parler (ce que majorent les outils modernes et domestiques de visionnage – depuis plus de trente ans – mais que faisait déjà, à moindre échelle, le photogramme illustratif) : arrêt sur image, mais aussi de mouvement image par image, de retour en arrière ou d'en-avant, etc. ? On retrouve le paradoxe exprimé par Raymond Bellour dans « Le texte introuvable » devant le caractère « incitable[65] » du film *tel quel* (et incitable aussi avant tout parce qu'il est toujours un objet virtuel à actualiser, c'est-à-dire à organiser par le spectateur) : « L'arrêt sur image et le photogramme qui le reproduit, sont des simulacres ; ils ne cessent évidemment de laisser fuir le film, mais lui permettent paradoxalement de fuir en tant que texte[66] » ? Le théoricien du cinéma est comme le philosophe de Kafka : *il abolit toujours la toupie*. Il n'est peut-être qu'un derviche dont le vrai toupet de taupe est peut-être de croire ne l'être pas, et dont le seul sens, les seuls *sêma* sont des danses qui l'enivrent, lui font mélanger des lettres en une facétieuse utopie.

Jean-Michel Durafour

[1] Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris 1997, p. 56.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibid*., p. 67. Et citation suivante.

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

[5] *Ibid*., p. 15.

[6] *Ibidem*.

[7] Gilles Deleuze, « Vérité et temps », cours n° 63, 22 mai 1984, transcr. Catherine Gien Duthey, *La Voix de Gilles Deleuze en ligne*, université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=353 (http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=353). Consulté la dernière fois le 27 juillet 2015.

[8] Edgar Allan Poe, *Eurêka*, IV, trad. Charles Baudelaire, *Œuvres en prose*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1951, p. 724 *sqq*.

[9] Nicolas de Cues, *Trialogus de possest*, trad. Pierre Magnard, Vrin, coll. « Philologie et Mercure », Paris 2006, p. 52-53.

[10] *Ibid*., p. 53.

[11] *Ibidem*.

[12] Basile de Césarée, *Homélies sur l'hexaéméron*, V, x, trad. Stanilas Giet, Cerf, Paris 1950, p. 323.

[13] Poe, *Eurêka*, IV, *op. cit*., p. 706. Je souligne.

[14] Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, *op. cit*., p. 60-61.

[15] G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, coll. « Critique », Paris 1983, p. 88.

[16] Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, *op. cit*., p. 57.

[17] « Le mouvement étant par essence irréductible à l'instantanéité, il faut, pour en obtenir une expression qui ne soit pas celle d'un corps arrêté dans sa course, le dissocier de ce corps qu'il traverse, qui le porte et auquel il ne s'identifie pas. Marey envisage le mouvement dans sa texture discrète, restée inaccessible au prélèvement photographique et cherche non plus à le reproduire, mais à le reconstituer en le dégageant de son enveloppe sensible. La considération des stations observées par le mobile est abandonnée au profit des transitions

évanescentes qui les relient 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 » (Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Kargo & L'Eclat, Paris 2006, p. 55).

[18] Érik Bullot, « *L'Attraction universelle*. Notes de montage », *Cinergon*, n° 11, 2001, p. 69. Je remercie Érik Bullot pour l'aide irremplaçable qu'il m'a apportée dans l'écriture de ce texte.

[19] Voir, par exemple, dans un état très brut, *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (1930) de László Moholy-Nagy, enregistré à partir des mouvements de lumière générés par le *Modulateur espace-lumière*.

[20] Lire notamment Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Nathan, coll. « Nathan Université Réf. », Paris 1999 ; *Trois Siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématograph*e, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995.

[21] Bullot, « *L'Attraction universelle*. Notes de montage », art. cit., p. 67.

[22] Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, « Conseil des Trois », trad. Sylviane Mossé et Andrée Robel, Cahiers du cinéma/UGE, coll. « 10/18 », Paris 1972, p. 32. Je souligne.

[23] René Descartes, Lettre à A*** (l'Hyperaspiste), 6, *Œuvres philosophiques (1638-1642)*, tome II, éd. Ferdinand Alquié, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », Paris 1967, p. 366.

[24] Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, *op. cit.*, p. 77.

[25] J. L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris 1980, p. 178-179 : « Des courses sont enfermées dans les images (enfermées comme le déroulement et le passage des images), comme si la rotation du pivot même de la bobine trouvait momentanément et par l'étalement d'une durée d'action cette représentation linéaire ; ou à peu près linéaire, comme si l'écureuil, fuyant indéfiniment sa cage, dévidait sous le galop et le grignotement de ses pattes la vitesse qui maintient sa silhouette presque immobile ou arrêtée sur les phases de son mouvement, pour nous montrer cette même image animée de battements de rayons, ajoutés et superposés à l'image de l'écureuil ; à peu de choses près comme si cette course effrénée contre le temps (par laquelle l'image de l'animal semble parfois légèrement remonter à l'intérieur de la roue) produisait enfin dans cet enfermement, sa course folle immobile et le moteur invisible qui fait tourner la cage en sens inverse, rien de plus – comme dans l'illusion d'un disque stroboscopique – que l'image de cette cage en train de tourner ou de décrire les phases (qu'on imaginait aussitôt comme les spasmes incessants) d'une animal s'épuisant contre le temps. »

[26] *Ibid.*, p. 163.

[27] Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris 1989, p. 293.

[28] Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 162. L'auteur souligne.

[29] Voir *ibid.*, p. 17.

[30] Yves Bonnefoy, *Poèmes*, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, Paris 1978, p. 52.

[31] « Un jour, j'ai eu envie de filmer Javier Grandes en train de jouer avec une toupie, comme il le faisait souvent. Ça a été ma première inspiration pour *Le Crime de la toupie* » (Philippe Fauvel et Marcos Uzal, « Entre les vagues. Entretien avec Adolpho Arrieta », *Vertigo*, n° 39, hiver 2011, p. 91).

[32] Suivi de *L'Imitation de l'ange /La imitación del ángel* (1966) et *Le Jouet criminel/Il giocattolo criminale* (1969). Arrietta a tourné puis détruit une version en couleurs du *Crime de la toupie* en 1967 où la toupie était verte.

[33] Bullot, *Renversements 2*, « L'ange et le bâillon. Notes sur trois films d'Adolpho Arrietta », Paris Expérimental, coll. « Sine qua non », Paris 2013, p. 44.

[34] Marcos Uzal, « Toupie or not toupie », *Vertigo*, n° 39, hiver 2011, p. 86.

[35] *Ibid.*, p. 87.

[36] *Ibid.*, p. 88.

[37] Nicolas de Cues, dans un passage du *Trialogus de possest* (*op. cit.*, p. 47) parle d'une toupie mue par une *vitesse infinie*, donc immobile (elle est toujours déjà à tel endroit avant d'avoir engagé tout mouvement). Cette toupie est Dieu. (L'influence est aristotélicienne (*Métaphysique*, Livre Delta, 7, 1017b-1073a : le Premier Moteur meut en tant qu'il est le suprême « désirable » et qu'il attire à lui, car il ne peut être mobile, sinon il ne serait ni parfait ni éternel. Mais, touché parce qu'il touche, il devrait être mû, ému : il est pourtant bel et bien « moteur sans être mobile », car mû de la seule vitesse qui convienne au moteur du monde : infinie.)

[38] Marcos Uzal, « Toupie or not toupie », art. cit., p. 87.

[39] Bullot, *Renversements 2*, « L'ange et le bâillon. Notes sur trois films d'Adolpho Arrietta », *op. cit.*, , p. 43-44.

[40] Fauvel et Uzal, « Entre les vagues. Entretien avec Adolpho Arrieta », *op. cit.*, p. 91.

[41] J. L. Schefer, *Chardin*, P.O.L, Paris 2002, p. 26.

[42] *Ibid.*, p. 65. Je souligne. Le scénario illustré du film (une série de collages commentée) est consultable et téléchargeable sur le site *Le Cinéma de Érik Bullot* à l'adresse suivante : http://www.lecinemadeerikbullot.com/scenario-de-lattraction-universelle (http://www.lecinemadeerikbullot.com/scenario-de-lattraction-universelle).

[43] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 65-66.

[44] Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Plon, coll. « Agora », Paris 1988, p. 7.

[45] Paul Valéry, *Choses tues*, cité in Italo Calvino, *Leçons américaines*, trad. Yves Hersant, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris 1989, p. 38.

[46] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, PUF, coll. « Quadrige », Paris 1975, p. 36.

[47] Camille Flammarion, *Initiation astronomique*, Hachette, Paris 1908, p. 178.

[48] Je renvoie, pour le versant théorique de cette formule, à mon ouvrage *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris 2013, p. 29-31.

[49] Bullot parle de « persistance rétinienne » (« *L'Attraction universelle*. Notes de montage », art. cit., p. 69), mais en réalité il s'agit plutôt d'effet phi. Si le cinéma reposait sur la persistance rétinienne, il ne serait qu'un « embrouillamini d'images rémanentes » (Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1990, p. 34). L'effet phi – la capacité que le cerveau a de combler les manques entre des perceptions visuelles avec les images qui lui paraissent les plus vraisemblables – est d'ailleurs plus en accord avec la *saccade* dont Bullot parle aussi et sur laquelle je reviens plus bas. – Pour des détails précieux sur la différence entre film pelliculaire et film projeté, je renvoie au classique Thierry Kuntzel, « Le défilement », *Revue d'esthétique*, n° 2-3-4, 1973, p. 97-110.

[50] Bullot, « *L'Attraction universelle*. Notes de montage », art. cit., p. 67.

[51] *Ibid*., p. 73.

[52] Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Galilée, coll. « L'Espace critique », Paris 1995, p. 12.

[53] *Ibid*., p. 40, pour les deux citations.

[54] Bullot, « *L'Attraction universelle*. Notes de montage », art. cit., p. 71.

[55] *Ibid*., p. 73.

[56] Franz Kafka, « Le souci du père de famille », *Œuvres complètes*, tome II, éd. Claude David, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1980, p. 523.

[57] Serge Valdinoci, « *Le Principe d'existence. Un devenir psychiatrique de la phénoménologie*, Kluwer Academic Publishers, coll. « Phaenomenologica », Dordrecht 1989, p. 143.

[58] Oskar Schlemmer, *Théâtre et Abstraction*, La Cité/L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », Lausanne 1978, p. 35. – Voir à nouveau J. L. Schefer, *Choses écrites. Essais de littérature et à peu près*, P.O.L, Paris 1998, p. 233.

[59] Pour les précisions sur ce qu'il faut entendre exactement par « devenir », ici au sens deleuzien du terme, je me permets de renvoyer à mon article « Hymen d'images : film, formes, formique (de Cortázar à Saul Bass), *La Furia Umana-online*, n° 23, printemps 2015, http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/353-jean-michel-durafour-hymen-d-images-film-formes-formique-de-cortazar-a-saul-bass (/index.php/56-archive/lfu-23/353-jean-michel-durafour-hymen-d-images-film-formes-formique-de-cortazar-a-saul-bass).

[60] Roman Gubern, V*al del Omar, cinemista*, Diputación de Granada, Grenade 2004, p. 106.

[61] On peut en lire le texte en espagnol dans José Val del Omar, *Escritos de tecnica, poetica y mistica,* éd. Javier Ortiz-Echagüe, Ediciones de La Central/MNCARS, coll. « Coup de dés », Barcelone 2010, p. 138 *sqq*, pour toutes les citations de ce paragraphe.

[62] Kafka, « La toupie », *op. cit.*, p. 523.

[63] C'est, d'après Bergson, le propre de l'intelligence : « Si donc l'intelligence tend à fabriquer, on peut prévoir que ce qu'il y a de fluide dans le réel lui échappera en partie, et que ce qu'il y a de proprement vital dans la vie lui échappera tout à fait » (*L'Évolution créatrice*, PUF, coll. « Quadrige », Paris 1997, p. 154).

[64] Kafka, « La toupie », *op. cit.*, p. 523.

[65] Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, Albatros, coll. « Ça Cinéma », Paris 1980, p. 37.

[66] *Ibidem*.

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