



HAL
open science

Le cinéma dévertébré

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Le cinéma dévertébré. Elio Della Noce et Lucas Murari (dir.), Expanded Nature. Ecologies du cinéma expérimental, LightCone, pp.51-61, 2022, 9782490750108. hal-04026681

HAL Id: hal-04026681

<https://amu.hal.science/hal-04026681>

Submitted on 16 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Jean-Michel Durafour

« Le cinéma dévertébré »

Aix-Marseille Université

Le cinéma dévertébré

Jean-Michel DURAFOUR

publié initialement dans Elio Della Noce et Lucas Murari (dir.), Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental, Paris, LightCone, 2022, p. 51-61

Didascalies arthropodes

Le maître connaît l'art des proportions et des rapports de formes. Il l'a appris dans l'atelier familial tenu par son frère aîné, Goessen, à s-Hertogenbosch, Bois-le-Duc, la ville natale à laquelle il doit son surnom¹. Et pourtant, dans le *speculum nuptiarum* du triptyque du *Jardin des délices* (1494-1505), qui n'est peut-être qu'une banque de données d'emblèmes et de motifs pour l'édification morale, et pour lequel il a dû se rendre à la cour de Nassau contre toutes ses habitudes casanières, il a introduit un tout petit détail, que la plupart des spectateurs ne remarque pas, comme un secret de peinture dissimulé dans l'épaisseur de la toile, affleurant à peine, et qu'on reconnaît comme un papillon de rien du tout, dont la représentation met aussi bien à mal la thèse d'une résurgence de formules visuelles antiques que celle de la promotion réaliste de la nouvelle peinture que venait d'inventer les Italiens. Car, au bord de l'étang, les ailes de ce lépidoptère tout ce qu'il y a de plus banal, du moins avant l'âge des carbamates et des roténones, une *Aglais urticae*, ou vanesse de l'ortie, dans le volet central, butinant un chardon bleu, et dont l'événement figuratif est sans commune mesure avec la paire d'ailes de *Magniola jurtina* montée sur un corps d'oiseau un peu plus loin, ces ailes, repliées à la verticale l'une sur l'autre, sont désormais peintes avec les dessins et les couleurs que l'on trouve normalement sur leur *partie supérieure*, celle-là même que le rabat cache, comme si les dessous de la peinture se rendaient ici exceptionnellement visibles, toute la peinture n'étant sans doute qu'un pli visuel, « travail voué à convertir le détail organique (quelque chose qui est *dans le corps*) en véritable lieu morphogénétique (quelque chose *dans quoi le corps se forme*)² ».

Le tableau – sur lequel je suis souvent revenu – est un dispositif qu'il faut précisément ouvrir pour voir. Le triptyque est déjà dans le papillon ; la copie, dans le modèle : on pourrait parler pendant des pages et des pages de l'exaltation théorique d'une telle image.

¹ Le présent article est composé en majeure partie de passages inédits et pour une autre part reprend en les modifiant légèrement des paragraphes extraits des textes suivants déjà parus en revue : « Le cinéma à l'usage des vivants. Réflexion après une lecture de Bruno Latour », *Débordements*, 2 juin 2021, <https://www.debordements.fr/Le-cinema-a-l-usage-des-vivants> ; « Cinéma et papillons encadrés. Petit manuel d'entomologie filmique », *Débordements*, 7 janvier 2020, <https://www.debordements.fr/Cinema-et-papillons-encadres>.

² Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 195.

*

Suivons à présent du regard ce jeune diplômé de l'université qui vient de déménager de Nishijin à Shimogamo pour poursuivre ses recherches sur les insectes ripicoles. Nous sommes à Kyōto au début des années 1940 et Imanishi, qui n'est pas encore le célèbre primatologue qu'il deviendra par la suite, s'attache plus particulièrement à la classification du taxon des éphémères au bord de la rivière Kamo. Sans entrer ici dans des détails trop méandres sur la nature exacte des espèces (entités réelles ou seulement nominales ?) ou l'inscription des études d'Imanishi dans le legs de la pensée biologique (Wagner, Jordan, Grinnell), on peut retenir de ses travaux un point important : en fonction de la vitesse du courant, quatre sortes de nymphes d'éphémères du sous-ordre des *Schistonota* – à savoir *Epeorus uenoi*, *Epeorus curvatulus*, *Epeorus latifolium* et *Ecdyonurus yoshidae* – se répartissent leur habitat de l'axe de la rivière jusqu'à la rive.

Contrairement à Darwin, chez qui il ne joue qu'un rôle très marginal, le milieu biotique est ici capital au point d'amener Imanishi à récuser le terme traditionnel d'« espèce » au bénéfice d'un néologisme insistant plus sur l'intégration médiale des individus singuliers : « écospécie [*sumiwake*] », dans la traduction qu'en donne Augustin Berque, *stricto sensu* « répartir [*wakeru*] »/« habiter [*sumu*] ». Telle est « la substance concrète de ce qu'est une espèce vivante », ou encore ce qu'Imanishi nomme « la forme vive d'une espèce animale³ » : animal et habitat sont inextricablement liés et évoluent de pair de telle sorte que « l'être vivant et son environnement ne forment qu'un, *et cela même représente le véritable être vivant concret*⁴ ». Il en va de même des images, si l'on accepte qu'elles puissent être appréhendées sur le modèle du vivant et à quelles conditions⁵. Il ne s'agit pas de dire que les images sont indissociables de leurs environnements plus ou moins immédiats, ce qui est une évidence, qu'ils soient artistiques, politiques, économiques, religieux (dès 1977 Sontag avait déjà parlé en ce sens d'une « écologie des images » – mais on pratiquait la chose bien avant que n'existât le mot : c'est d'emblée le projet warburgien contre l'esthétique formaliste), que l'on s'intéresse à leurs contextes d'apparition ou à ceux, pluriels dans l'espace-temps, de leurs réceptions, et ainsi de suite, mais d'affirmer qu'il n'y a d'image que de la coparticipation écologique entre l'image et son milieu. Pour le dire autrement : les images ne sont pas des choses mais des relations⁶.

*

³ Kinji Imanishi, *La Liberté dans l'évolution. Le vivant comme sujet* [1980], suivi de « La mésologie d'Imanishi » par Augustin Berque, Marseille, Wildproject, 2015, p. 82 pour toutes les citations de cette phrase.

⁴ Kinji Imanishi, *Le Monde des êtres vivants. Une théorie écologique de l'évolution* [1941], Marseille, Wildproject, 2011, p. 82. Je souligne.

⁵ Tout dépend du sens que l'on donne au mot « vie », ce qui n'est déjà depuis bien longtemps plus du tout l'ambition de la biologie elle-même qui n'en retient généralement qu'un usage pragmatique et une clarification chimique, c'est-à-dire reposant précisément sur la non-césure entre l'inerte et l'animé. Comme l'écrit encore Imanishi : « Personnellement, je ne vois pas d'inconvénient à ce que les êtres non vivants aient une vie » (*ibid.*, p. 70). Questionner la vie des images est l'un des objets principaux de mon ouvrage *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018 – auquel je me permets de renvoyer pour toute précision souhaitée. On tiendra dans ce texte ses conclusions pour acquises.

⁶ L'une des conséquences intéressantes de cette situation est ce que j'ai appelé l'iconicisation. Cf. Jean-Michel Durafour, « Métastases. Croissance cellulaire des images et film rival », *Débordements*, 4 avril 2019, <https://www.debordements.fr/Metastases>.

Un seul point retient l'attention du physiologiste dans les déplacements humains : leur matrice figurative animale. Avec Marey (et Muybridge avant lui), un nouveau pacte visuel et anthropologique est scellé entre ce qui va devenir l'image cinématographique et les corps animaux : on ne s'intéresse plus à l'homme que par la locomotion animale. Si – comme l'écrit Béla Balázs dans les années 1920 – le cinéma indiciel met fin à des siècles, depuis l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, de suprématie culturelle du lisible et a rendu l'homme enfin *visible* (la peinture n'en a jamais donné qu'un style), c'est dans un humanisme en deçà de l'humain. L'animal fait voir l'homme. Descartes a cru dans les « animaux-machines » (bien qu'il n'emploie jamais cette expression *stricto sensu*) ; le cinéma sera une *machine-animal*. En 1950, dans « Le monde fluide de l'écran », Jean Epstein compare la caméra à l'œil de l'escargot, monté sur une corne rétractible, ou encore à celui à facettes des insectes. On n'a pas cessé depuis d'en souligner la dimension animale : deux *inhumanités* – de l'animal, de la machine – s'unissent pour lancer la nouvelle perception adressée à l'être humain par des appareils de filmage, de montage et de projection.

L'invention historique du Cinématographe Lumière est d'abord un redéploiement des métamorphoses ovidiennes, où anatomies humaines et animales ne sont pas distinctes dans le monde fréquenté par les « dieux » (on aura reconnu le nom que Jean Louis Schefer a donné en 1980, dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, aux êtres gigantesques et mutants s'agitant sur l'écran), au prisme de la récente théorie darwinienne de l'évolution. Ce grand écart pontal est d'emblée son pacte inattendu entre les sciences et les arts. Le cinéma nous place devant l'évidence visuelle du continuum plastique des formes et de l'instabilité des espèces depuis le « protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme "stabilisée" mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existence animale⁸ ». Le gradualisme darwinien n'invente pas la pensée biologique par métamorphoses (le transformisme lamarckien l'a précédé), mais il n'y a plus désormais que de la métamorphose généralisée, au point que la ressemblance des anciennes taxonomies n'est plus qualifiée pour organiser le vivant. Ce n'est pas la moindre ironie du sort que les idées de Darwin se sont imposées rapidement dans toute l'Europe, à l'exception notable de la France. Elles y ont gagné une autre tournure.

Des singes ont inventé le cinéma. La logique de l'image *animée*, c'est d'abord la certitude figurative que nous ne sommes pas séparés des animaux et qu'il n'existe que des va-et-vient incessants et transitoires entre tous les vivants. Ce dernier mot est d'importance. Epstein – encore lui – n'a cessé de le dire : la distinction entre les règnes de la nature n'est au fond qu'une affaire de vitesse de défilement des images (en accéléré les plantes bougent comme des animaux ; dans le très grand ralenti, les hommes retournent à la « viscosité fondamentale⁹ ») et ce n'est qu'en regard des capacités de notre œil que telles ou telles portions de la réalité sont dissociées. Le cinéma est art démocratique aussi au titre de ce qu'il annule la hiérarchie convenue des règnes de la nature ; il est l'instrument théorisé d'une biologie plate. Les images du cinéma sont vivantes d'abord parce qu'elles traitent tous les êtres comme des vivants, sur un pied d'égalité biologique.

⁷ Rappelons que Marey a précisément publié en 1873 un ouvrage intitulé *La Machine animale*, transition entre ses premiers écrits médicaux et ses travaux physiologiques sur la motricité.

⁸ Sergueï M. Eisenstein, *Walt Disney*, Paris, Circé, p. 27.

⁹ Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine* [1946], *Écrits compets*, vol. V, Paris, Indepencia Éditions, 2014, p. 46.

La caméra n'a pas grand-chose à faire de la vision humaine. Le cinéma est historiquement – il a été rejoint par d'autres – le dispositif appareillé le plus perfectionné pour nous mener jusqu'à la sensation animale. Car l'animal n'a rien de naturel. Quelque chose comme un état naturel n'existe tout simplement pas : jusqu'où exactement faudrait-il remonter pour le trouver ? L'animal est de l'autre côté de la manipulation humaine. Tout animal est une machination¹⁰. L'animal est en avant de nous. Le fait que le cinéma se soit progressivement imposé au moment même où l'animal a de plus en plus disparu de notre vie quotidienne montre combien images cinématographiques et animalités expressives sont substituables les unes aux autres¹¹.

Images-cicindèles : vitesse, cécité, figuration

Voici donc une pièce – ou un piège – à trois personnages : l'insecte, le cinéma et l'écologie des images. Dans cette intrigue, on comprendra aisément que n'ont aucune importance toutes les transitions de l'homme à l'animal dont le cinéma a été largement pourvoyeur, mais uniquement les métamorphoses entomologiques de l'image elle-même. L'insecte est ici un autre nom pour l'expérimentation visuelle dans l'image cinématographique.

Sur la rivière Tisza, un affluent du Danube, une jeune fille serbe est confrontée au spectacle de l'efflorescence des éphémères, depuis leur première apparence aquatique jusqu'à leur trépas à la surface du courant. Si le titre de ce moyen-métrage d'une quarantaine de minutes – *Vita brevis* (2014) de Thierry Knauff – cite partiellement une formule médicale attribuée à Hippocrate, proprement humaine (c'est toutes les philosophies du détachement et de l'hédonisme qui s'y rejoignent également), les images en noir et blanc la détournent en rapprochant plusieurs formes de vie biologiques entre lesquelles elles établissent certains rapports et dont elles déplacent le centre de gravité vers l'animal au fur et à mesure que l'œil se rapproche des petits êtres : entre la vie humaine fragile et la courte existence programmée des insectes en général (moment qu'avec C. S. Peirce on pourrait nommer symbolique), entre la fraîcheur de la fillette et l'éclosion des insectes adultes dans ce moment narratif en particulier (moment de la ressemblance analogique), entre les deux stades métamorphotiques de l'éphémère adulte quand le regard se concentre sur le seul monde animal (moment documentaire de la contiguïté physique). En effet, pour commencer par ce dernier point, l'*Ephemerica danica* présente la propriété de posséder deux stades adultes au lieu d'un seul. Une fois passé le stade de l'éclosion de l'œuf qui n'intéresse pas le cinéaste, l'éphémère vit d'abord d'une destinée larvaire aquicole (la « naïade »), avant de séjourner quelques temps sur la terre ferme (la « subimago » : les ailes se déploient et sèchent), puis de se développer dans une dernière forme volante et sexuellement mature (l'« imago »). Contrairement à ce que l'on trouve chez le papillon, pas de chrysalide dans le cas des éphémères (les subimagos sont mobiles), mais plutôt une série continuée de mues. Par ailleurs, si les éphémères ne sont pas les seuls insectes à subimago, ils sont seuls en revanche à présenter cette autre particularité : apparus au Carbonifère, il s'agit des plus anciens insectes ailés non éteints de nos jours (le titre du film sonne alors comme une

¹⁰ Nous ne savons rien des animaux en dehors d'une prise en compte par l'être humain. Tous les animaux sont des inventions zootechniques de l'être humain. Sur le cas du loup par exemple, cf. Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.

¹¹ Cf. Étienne Souriau, « L'univers filmique et l'art animalier », *Revue internationale d'esthétique*, n° 25, janvier-mars 1956.

antiphrase). Autrement dit, si l'ordre des éphéméroptères n'a pas connu de modifications morphologiques sur plusieurs millions d'années, les individus connaissent le plus grand nombre de transformations anatomiques en un temps record de quelques heures. Ce ralentissement du temps long et cette accélération du temps court sont tout à fait remarquables. En menaçant les éphémères très sensibles aux pollutions chimiques et lumineuses (on aperçoit à un moment un avion épandeur dont le vol invasif est mis en miroir avec l'envol gracieux d'un héron), l'être humain nuit à cet équilibre en conditionnant leur régression : il court-circuite le temps lent des espèces. Le film, sans utiliser le moindre effet visuel notoire – comme le ralenti, le time-lapse ou le gel sur images – va replacer l'être humain dans la logique animale par *le seul fait de l'image cinématographique*. La vie brève des êtres humains n'est que le prolongement à l'écran des avatars névroptères. Les plans où la jeune fille, dans la fleur de l'âge, est prise au milieu du vol des éphémères qui s'épanouissent pour mourir, sont à ce titre remarquables [Fig. 1]. Sans aucun effet voyant ni démonstratif, Knauff réussit une magistrale démonstration figurative : devant le destin commun de la mort, l'être humain, à l'autre extrémité chronologique et évolutive de toute cette vieillesse animale de la nature, est un insecte comme les autres, et ce sont des plans comme n'importe quels autres plans qui se chargent de le figurer. Immature, corps infantile, la fillette est une subimago qui n'a pas encore d'ailes opératoires. Cela viendra. Tel est le branchement animal ici des corps cinématographiés les uns sur les autres.

*

Et cela, le film le peut car l'insecte est dès le début, dans la nature, un être cinématographique.

C'est-à-dire qu'il est un *vecteur de modulations d'images qui chasse l'être humain de notre regard et nous fait voir en tant que nous sommes des animaux*. Bosch n'est pas le seul à l'avoir très tôt mis en scène. Depuis les planches anatomiques des premiers traités d'entomologie de la Renaissance et de l'Âge classique – *Theatrum insectorum* (1589) de Thomas Muffet, *De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad vivum expressis* (1630) de Ulisse Aldrovandi, *Diversae insectorum volatilium icones ad vivum accuratissimè depictae per celeberrimum pictorem* (1630) de Joris Hoefnagel – l'insecte est moins un animal objectif qu'une expérience de la vision invitant l'être humain à délaisser son œil anthropique pour des régimes non seulement d'irrévérence mais également d'« irréférence¹² » par lesquels on demandait au lecteur-spectateur de se situer quelque part entre sa conscience privée, abritée dans la chambre noire de sa boîte crânienne¹³, et le lieu de l'insecte de l'insecte grossi, dans une double épreuve de grossissement des objets et de « rapetissement » du sujet. Chassé hors de moi-même, je peux enfin voir ce que ma perception ordinaire délaisse en raison de sa petitesse ou de sa vitesse, et que je ne peux bien voir qu'en expulsant le vivant.

Telle est également la situation devant l'écran de cinéma. C'est peut-être le cinéma expérimental, ou des moments « expérimentalisants » dans des films narratifs et représentatifs (par exemple chez Věra Chytilová, Jerry Lewis ou Seijun Suzuki), qui isole le

¹² Je reprends ces deux termes de Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, MNAM/Centre Pompidou, 1979, p. 42.

¹³ « Car, à mon avis l'entendement ne ressemble pas mal à un cabinet entièrement obscur [*dark room*], qui n'aurait que quelques petites ouvertures pour laisser entrer par dehors les images extérieures et visibles, ou, pour ainsi dire, les idées des choses » (John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Vrin, 1972, p. 117). Le modèle – étendu à l'esprit de Descartes qui en avait fait une image de l'œil – est celui de la *camera obscura*.

mieux, dans l'histoire des images-mouvements, cette entorse aux perceptions humaines (toujours acquises et culturelles – rien n'existe comme une perception naturelle, pas même et surtout pas les perceptions animales¹⁴), en mettant en avant la figurativité précinématographique, au sens du dispositif historique, des insectes comme mise en abîme dans l'image des procédures filmiques. L'insecte y est moins filmé que *filmant* en ceci qu'il rend visuelles à même l'image – si ce n'est tout à fait visibles – les opérations figuratives du cinéma.

Le présent texte ne permettant pas d'explorer une par une les différents modalités théoriques d'un registre entomologique de la perception cinématographique, je me contenterai d'en exposer un peu en détail l'une des plus importantes : la question du mouvement détaché des corps mobiles figuratifs, dont on sait qu'il est le grand projet visuel du cinéma depuis que sa décomposition chronophotographique par Marey a délaissé « la considération des stations observées par le mobile [...] au profit des transitions évanescentes qui les relie et dont il s'agira d'exprimer la visibilité propre à partir d'un ensemble de formules visuelles qui ne présupposent pas la figurabilité, mais au contraire la conditionnent¹⁵ ». On peut distinguer trois grandes dimensions spéculatives du mouvement de l'image filmique : de la projection sur l'écran (extrapelliculaire), le mouvement de la bande perforée (pelliculaire), le mouvement inscrit dans chaque photogramme (intrapelliculaire – le cinéma n'étant pas de la photographie animée, tout photogramme comporte « l'amorce du mouvement, des *signes flous*¹⁶ »).

*

Farfallio (1993) de Paolo Gioli – dont le titre est un mot-valise entre papillon (*farfalla*) et scintillement (*sfarfallio*) – associe le battement d'ailes des papillons et l'ouverture du projecteur ronflant grâce auquel les images pelliculaires sont projetées et animées sur un écran [Fig. 2]. En déployant leurs ailes, les papillons en font voir la partie supérieure (la plus esthétique), puis la retirent à tout regard possible en les repliant l'une sur l'autre : les papillons déjà cinématographient le visible. Les images du spectacle apparaissent dans l'ouverture et disparaissent dans la fermeture. Les insectes – dont le velu est également rapproché par le cinéaste du sexe de la femme dans des séquences pornographiques qui viennent se superposer aux images des lépidoptères – proviennent de photographies empruntées à des livres et des albums, filmées image par image puis revivifiées par le montage et la projection. Érik Bulloz, dans un très beau texte, a précisé récemment quelques-uns des procédés techniques par lesquels s'opère la jonction entre morphologie entomologique et invention cinématographique :

... la différence entre papillons blancs et noirs, qui crée un effet de clignotement graphique, à la manière d'un signal, rappelant l'opposition de l'image positive et négative [...] ; la séparation symétrique de l'image produite par les deux ailes du papillon qui évoque le principe du *split screen*

¹⁴ Il ne peut pas exister de nature sans technique *a minima* pour la raison que la nature n'existe pour l'être humain que depuis un monde où il existe des êtres humains, c'est-à-dire un monde technicisé. La nature désigne un certain état de la technique – et inversement la technique n'est pas l'apanage de l'être humain (ce dont l'on conviendra sans doute plus aisément). Toute perception est un outillage. Le sujet percevant est toujours appareillé.

¹⁵ Philippe-Alain Michaud, « Étienne-Jules Marey et la poétique des mobiles » [1996], *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo et L'Éclat, 2009, p. 55.

¹⁶ Dominique Chateau, *Philosophie d'un art moderne. Le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 65.

[...] ; les ocelles assimilés à un regard d'effroi ou de fascination par la superposition de regards humains tirés de la peinture classique ou de portraits filmés¹⁷.

Dans ce film de huit minutes, l'intention de Gioli était dans ses propres termes « d'ironiser¹⁸ » sur le clignotement (*flicker*) des débuts techniques maladroits du protocinéma passé ensuite volontairement dans le cinéma expérimental.

*

L'identification entre insecte et cinéma est poussée un peu plus loin dans *Mothlight* (1963) de Stan Brakhage, court-métrage de quatre minutes fabriqué sans caméra ni prise de vues traditionnelles mais par intervention directe. Brakhage a mélangé des ailes de papillons, des pétales de fleurs et des brins d'herbe qu'il a placés entre deux couches de film transparent en polyester, formant pellicule, pour ensuite passer le tout à la tireuse optique [Fig. 3]. Son geste s'inscrit dans le prolongement des différents essais plastiques de travail expérimental sur la pellicule comme matériau (Man Ray, Len Lye, Isidore Isou), mais aussi des pratiques entomologiques de Jean Dubuffet sur la matière picturale entre 1953 et 1955 (*Belle au regard masqué*, *Le Strabique*), où disques, nervures et écailles des ailes tracent allusivement les détails, formes et teints des faciès, et – contrairement à la *Composition au papillon* (1932) de Picasso où le lépidoptère, intégré au collage, ne signifiait rien d'autre qu'un papillon – servent un questionnement sur la capacité de la matière à créer de la forme : dans ces toiles, comme le note Michel Thévoz, « [le papillon] se met en position de signifiant, il reconduit l'interrogation du regard et sa demande de réalité, il se substitue à la pâte pour empêcher justement l'image d'empâter l'imagination¹⁹ ». Il « rappelle à l'œil sa responsabilité perceptive²⁰ ».

L'« herbier par transparence » de Brakhage, selon la belle formule d'Érik Bullo²¹, ce « film vitrail²² », non seulement élève l'insecte au rang de matière première pour la pellicule, mais surtout fait du mouvement cinématographique le dernier avatar du papillon, le défilement de la projection ajoutant à l'image-imago un ultime battement d'ailes. Plutôt qu'à du cinéma d'animation, nous avons affaire ici à du *cinéma de réanimation*. On sait que Brakhage a développé toute une théorie expérimentale de la vision qu'il a baptisée « vision les yeux fermés [*closed-eye vision*]²³ » (d'après le phénomène autodéictique des phosphènes). Dans des phénomènes optiques comme les myodésopsies, se formant sur la face interne des paupières closes, l'image ne vient plus des formes extérieures, mais, à la limite de l'abstraction (taches, filaments), est produite par la propre lumière de l'œil et vient de l'intérieur du corps. On se souviendra que le cinéma est né d'une époque où l'ancien modèle de la chambre noire a laissé la place, au cours du XIX^e siècle, à la nouvelle science physiologique et au retour de la vision dans le corps notamment par l'observation des

¹⁷ Érik Bullo, « Animal flicker », *Trafic*, n° 109, printemps 2019, p. 5.

¹⁸ Paolo Gioli, in S. Toffetti et A. Licciardello (dir.), *Un cinema dell'impronta*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2009, <http://cherrykino.blogspot.com/2011/03/paolo-gioli-artisan-filmmaker-free.html> (extraits).

¹⁹ Michel Thévoz, *Dubuffet*, Genève, Skira, 1986, p. 104.

²⁰ *Ibid.*, p. 105.

²¹ Érik Bullo, « Empreinte et cinéma », *Cinémathèque*, n° 13, 1998, p. 116.

²² Yann Beauvais, *Poussière d'images*, Paris, Paris Expérimental, 1998, p. 82.

²³ Cf., par exemple, *Essentiel Brakhage. Selected Writings on Film by Stan Brakhage*, édité par Bruce R. McPherson, New York, Documentext, 2001, p. 28-29.

mêmes événements visuels (« Fermons ensuite l'ouverture [de la chambre noire] et regardons vers l'endroit le plus obscur de la pièce. Nous voyons alors flotter devant nos yeux une image ronde. Le milieu de cette image sera clair et incolore, teinté de jaune²⁴... »). Avec *Mothlight*, « mouches » de l'œil, insectes et énergies cinématographiques se rejoignent dans une image fomentée avec du matériau vivant et tous les éclats du monde.

*

Dans *De-Extinction* (2014), un film en couleur d'un peu moins d'un quart d'heure réalisé avec des microcaméras et des objectifs macros, Pierre Huyghe enregistre la longue éternité des insectes préhistoriques prisonniers dans de l'ambre [Fig. 4]. Que ce type de corps entomiques soit une matrice d'invention figurative pour le cinéma, on se souviendra que cela avait peut-être été le cœur du programme plastique de *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg : si des chercheurs isolent les génomes incomplets de certains dinosaures dans le corps de moustiques préservés dans une résine pétrifiée, ce sera aussi par l'intermédiaire d'un autre moustique, cette fois-ci un personnage de cartoon, que sera présenté au spectateur, et au visiteur du parc (mais c'est tout un : le parc à effets spéciaux détonants, ce n'est évidemment que le film²⁵), le procédé par lequel certaines espèces antédiluviennes, *Tyrannosaurus rex*, *Velociraptor*, *Triceratops*, ont été ramenées à la vie [Fig. 5]. Habile démonstration puisque, si le film insiste *narrativement*, en tant qu'initiative de divertissement populaire, sur le photoréalisme des anatomies informatiques (qui sont finalement fort peu nombreuses), il en va tout autrement sur le plan *théorique* dans la mesure où cinéma d'animation et images de synthèse partagent justement, contre le cinéma indiciel, de ne pas reposer sur l'enregistrement photographique. Le numérique rejoint, à l'autre bout de la chronologie, le dessin de l'archéologie du cinéma (Plateau, Muybridge), en repliant le temps du cinéma lui-même. Le film analogique, quant à lui, échappe à l'emprise du moustique, qu'il maintient captif dans son ambre (le pommeau de la canne du milliardaire, un insert photographique dans la séquence animée) – piquante ironie quand on songe à tous les insectes miniatures qu'aucune caméra n'a jamais pu empêcher de s'imprimer sur les prises de vue et dont Julien Gracq avait fait remarquer dans *En lisant en écrivant* (1980) la puissance d'autofictionnalisation par leur irruption dans le champ selon les aléas disparates de la contingence naturelle²⁶.

Chez Huyghe comme chez Spielberg, l'insecte fossilisé est l'occasion d'un propos visuel sur la nature du cinéma analogique. Dans *De-Extinction*, les détails minuscules d'une pierre d'ambre sont capturés par la caméra dans des gros plans lents dont les mises au point volontairement confuses perturbent l'échelle des proportions. Un paysage fabuleux s'organise progressivement jusqu'à quel recul de la prise de vues fasse apparaître l'ambre. Prisonniers de leur gangue (les anciens Grecs appelaient l'ambre *elektron* parce que son frottement produit de l'électricité statique), des petits êtres vieux de plusieurs millions d'année – on retrouve autrement, après *Vita brevis*, cet état du vivant bloqué dans un temps géologique très reculé – agissent dans l'image comme des témoins fantômes et offrent au

²⁴ J. W. von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973, p. 74. Pour plus de détails, cf. Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* [1990], Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

²⁵ Voir la célèbre scène où l'écran d'un ordinateur affichant les séquences ADN des dinosaures, et renvoyant évidemment au codage numérique des infographistes du film, se reflète sur le corps d'un vélociraptor.

²⁶ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 234.

médium filmique son reflet figuratif de « momie du changement²⁷ ». Comme l'écrit Jean Louis Schefer, le cinéma a accéléré le vieillissement du temps²⁸ et Huyghe fait du cinéma le stigmaté de ce qu'il n'aura jamais pu consigner et l'éclaireur d'un nouveau monde visible à venir, peut-être postapocalyptique, où chair et pierre ne seraient plus tout à fait distinctes (le film prend cadre dans le contexte de la nouvelle extinction massive des espèces animales dont l'homme est très largement responsable, et donc aussi de sa propre fin). L'expiration n'est pas fatalement une fin mais, comme c'est le cas dans la respiration, peut être suivie d'un nouveau souffle, d'un nouveau cycle de vie. Le terme de « désextinction [*de-extinction*] » a initialement été introduit pour désigner les comportements visant à annuler les extinctions du vivant en restaurant de nouvelles versions d'espèces éteintes dans leurs anciens habitats²⁹. *Jurassic Park* n'est décidément pas si loin.

Il était donc inévitable en un sens que les puissances filmiques remettent les insectes momifiés en mouvement. C'est ce qui arrive dans la vidéo *Planet Σ* (2014) de Momoko Seto où, pendant une dizaine de minutes, nous pouvons observer des insectes de cire, abeilles, cafards, orthoptères, délivrés en accéléré de leur cercueil de glace [Fig. 6]. L'imaginaire arctique n'est ici pas resté, ayant servi depuis plus d'un siècle comme voie d'accès à un « monde perdu » (Jules Verne) ou renfermant des spécimens de vie extraterrestre (Lovecraft). Dans les confins intergalactiques, Σ est une planète d'insectes géants filmés en microphotographie, qui d'une certaine façon prend la suite du film de Pierre Huyghe : la vie retrouve son cours sur un astre proche des premiers temps plasmateurs du nôtre (les quatre éléments agencent les planètes de Seto : gaz, éruptions volcaniques, etc.), où les êtres humains ont disparu et où leur absence permet le retour des espèces évanouies. Cette renaissance s'accompagne une nouvelle fois d'un bousculement du temps : dans un même plan, des hyménoptères volent au ralenti au-dessus d'un champignon à la vitesse de croissance décuplée. Des unes à l'autre, le temps de l'image est gelé dans l'acte de création d'un monde. Entre naturalisme et science-fiction, Seto propose par l'intermédiaire des insectes des modules inhumains de la perception, dont la réalisatrice n'ignore pas qu'ils sont toujours menacés par l'obstination des pratiques humaines (un dernier plan montre des abeilles mortes tombées au sol).

*

Dire que le cinéma prend dans ces quelques exemples la posture d'une perception entomologique, ce n'est assurément pas parler d'une perception qui singerait celle de telle ou telle gamme d'insectes. Il s'agit plutôt d'une perception *au lieu* de l'insecte. Par les résolutions animales d'un dispositif appareillé, la perception humaine prend la place de celle du moustique ou du papillon sans pour autant chercher à les imiter – raison pour laquelle

²⁷ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 14.

²⁸ « Cet aspect documentaire appelé (par la photographie et le cinéma) à sauvegarder des *formes* du temps dévorant, a justement introduit en elles le temps même, c'est-à-dire une espèce de catégorie biologique de nature : il les a fait vieillir ou « passer », ce que n'avaient produit ni le manuscrit fragile, la peinture délicate ni la mémoire incertaines [...]. L'image mécanique périmé ce qu'elle enregistre – elle l'introduit au temps, au temps de la consommation dans une sollicitation ou suggestion d'imitation de faible durée » (Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 10).

²⁹ Il s'agit de la continuation de l'écologie de la restauration initiée dans les années 1830 par la réintroduction des grands tétaras en Écosse. Cf. D. Jorgensen, « Reintroduction and De-Extinction », *Bioscience*, n° 63, 2013, p. 719-720.

elle est entomologique, suit une logique insecte, mais n'est pas insectoïde, morphologiquement similaire à celle de l'insecte – ce qui serait bien impossible et n'a d'ailleurs donné au cinéma que des occasions tout à fait fantasques (comme la fameuse vision kaléidoscopique des yeux composés dans *La Mouche noire* [1958] de Kurt Neumann : il est vain de vouloir voir *comme*)³⁰. Voir au lieu de l'insecte, c'est affirmer que nous voyons depuis sa place mais aussi à sa place. Et cela, nous le pouvons mieux que nulle part ailleurs par le cinéma expérimental qui partage avec le cinéma de science-fiction (ou plus généralement fantastique – l'autre grande site théorique des insectes dans les films) de prendre notre vision comme objet de notre regard humain décadre.



Fig. 1

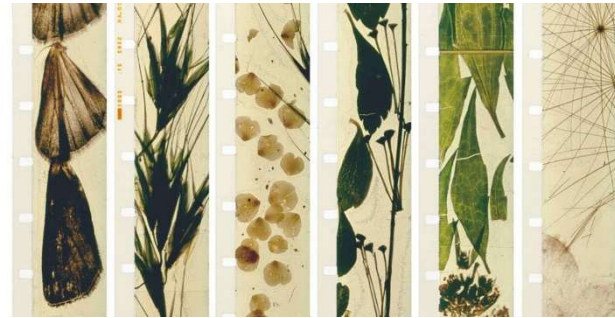


Fig. 2

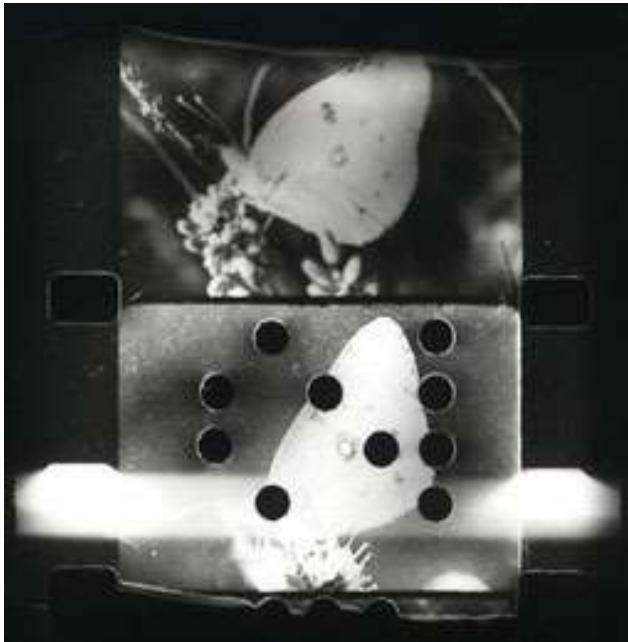


Fig. 3

³⁰ C'était déjà ce qu'écrivait Deleuze à propos du devenir-animal : « Le devenir-animal de l'homme s'avère réel sans que soit réel l'animal qu'il devient » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 291).



Fig. 4

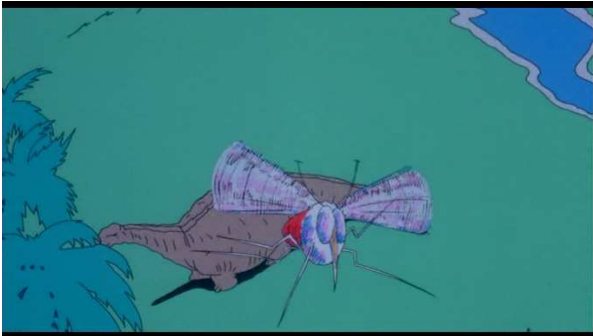


Fig. 5.



Fig. 6