



**HAL**  
open science

## Le travail de fourmi du cinéma

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Le travail de fourmi du cinéma. Presses universitaires Blaise Pascal. Alain Montandon (dir.), L’Insecte dans tous ses états, pp.74-77, 2022, Hors Collection. hal-04434284

**HAL Id: hal-04434284**

**<https://amu.hal.science/hal-04434284>**

Submitted on 2 Feb 2024

**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

**« Le travail de fourmi du cinéma »**

**Jean-Michel Durafour  
Aix-Marseille Université**

## Le travail de fourmi du cinéma

Jean-Michel DURAFOUR

*initialement paru dans Alain Montadon (dir.), L’Insecte dans tous ses états, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Hors Collection », 2022, p. 74-77*

À défaut d’être tout à fait un animal, l’insecte est un régime de variations des proportions. C’est à la brouille visuelle que l’être humain reconnaît qu’il est pris dans un système relatif de mesures, de valeurs et de dénombrements : le tyroglyphe de la farine de Pascal ici (« entre ces deux abîmes de l’infini et du néant »), là le taon de l’*Apologie de Socrate* (« pour piquer et exciter à la vertu »). Sur le plan plastique, dès le *Lucanus cervus* (1505) de Dürer, l’insecte ne peut plus être représenté, et incidemment vu, qu’agrandi, étiré, étendu, sur la page comme dans les trompe-l’œil peints (Crivelli, Christus), à savoir que si l’être humain pratique imaginativement sur sa propre anatomie des opérations de rapetissement et de rupture du pacte anthropocentrique. Ce qui se crée alors n’est rien de moins qu’une fiction, un objet moderne à la Bruno Latour occupant la zone grise intermédiaire entre la nature et la culture : tout changement de taille – quoi qu’en montrera plus tard le cinéma fantastique – entraîne des modifications de poids, de volume et de résistance de l’air aux mouvements qui font qu’un insecte grossi *ne pourrait pas du tout se comporter dans le prolongement de l’insecte véritable*. Supposons que l’on étire mille fois une fourmi transportant dix fois son poids, celle-ci n’en pourrait plus soulever que le centième. Il n’y a rien à craindre d’une fourmi grande comme une maison : elle n’est qu’un homme désarmé.

Le cinéma traite-t-il tout le visible autrement que les planches naturalistes, chez Aldovrandi, Swammerdam, Hoefnagel, nous montrent les insectes, c’est-à-dire en nous faisant voir – au double sens du terme – *au lieu* du visible, en nous jetant dans ses dimensions tout en s’y substituant ? Ainsi au cinéma l’insecte n’est-il pas seulement un élément matériel de l’image, mais il devient le plus souvent, qu’il soit pris en main par un cinéaste théoricien ou non (évidemment cela peut aider), *une image réflexive de la perception cinématographique elle-même*. Rien d’étonnant à ce que l’insecte occupe une place de choix, depuis *Un chien andalou* (1929) Luis Buñuel et Salvador Dalí jusqu’à *The Duke of Burgundy* (2014) de Peter Strickland, sans parler de la science-fiction ni du fantastique illustrant par excellence la « poétique technique du cinéma – ubiquité, fondus enchaînés, changements de proportions, perte de référence, résurrections, fantomisations »

(Jean Louis Schefer), tout au long de la chronologie des conventions cinématographiques dont le dispositif de projection de photogrammes imprimés sur une pellicule chétive a achevé historiquement le programme d'augmentation et de mobilisation des images.

Selon au moins trois modalités. *Théorique* – comme chez Eisenstein rappelant dans ses *Mémoires* qu'Edgar A. Poe a repris « la tradition de la composition en premier plan », très précisément dans la nouvelle *Le Sphinx* où un papillon de nuit prisonnier d'une toile d'araignée est tenu pour un monstre cyclopéen par un observateur victime d'une illusion optique. *Médiatique* – on trouverait, par exemple, dans des films aussi différents qu'une comédie hollywoodienne du genre de *The Ladies Man* (1961) de Jerry Lewis ou un court métrage expérimental comme *Farfallio* (1973) de Paolo Gioli un rapprochement appuyé entre le clignotement de l'obturateur, animant les images sur l'écran, et le battement d'ailes des papillons ouvrant leur surface supérieure la plus colorée au regard. *Narrative* – combien de récits ont pour sujet, à des fins tantôt subtilement allégoriques, tantôt immédiatement sensationnalistes, des insectes mutants devenus titanesques (fourmis, araignée, mante religieuse même), des invasions d'espèces tueuses (abeilles, cafards), des hybrides d'arthropodes et d'êtres humains (homme-mouche, femme-guêpe), voire toute la cohorte d'extraterrestres aux morphologies plus ou moins expressément inspirées par des tournures entomologiques (*Alien, Starship Troopers*) ? Dans de tels intrigues, ce n'est nullement le réalisme qui importe mais bel et bien encore la vision : ce sont des récits spéculatifs. Comme le notait déjà Galilée en ses *Dialogues sur les deux principaux systèmes du monde* (1632), la densité de la matière empêche que les animaux terrestres puissent aller au-delà d'une certaine taille : une fourmi géante connaîtrait une telle détérioration des proportions de ses membres qu'elle ne ressemblerait plus du tout à une fourmi ! Il ne faut donc pas tenir rigueur à *Them !* (1954) de Gordon Douglas que des fourmis hautes comme des bus scolaires y sèment la panique ; en revanche doit-on s'intéresser de près au fait que, dans le film comme pour les spectateurs, ces spécimens irradiés ne sont vus pour la première fois que lorsque les protagonistes chaussent des lunettes spéciales, de protection contre le vent du désert dans l'intrigue, mais de portée toute différente sur le plan visuel et discursif (le film fait partie d'une courte série stéréoscopique – *House of Wax, It Came from Outer Space, Creature from the Black Lagoon* – à laquelle il devait initialement appartenir)...

\*



*Phase IV*  
Saul Bass  
1974

*Phase IV* de Saul Bass, unique long métrage signé en 1974 par le célèbre graphiste de nombreux génériques de Preminger et Hitchcock, met en scène – *expressis verbis* dans sa version première recomposée tardivement – le remplacement progressif de l'espèce humaine par les fourmis à travers la mésaventure de trois personnages reclus (deux savants et une jeune femme) et un montage alternant vues fictionnelles et procédés empruntés au documentaire animalier en macrophotographie (la scène de « l'enterrement » est restée fameuse).

Un plan du film est, à ce titre, tout à fait exceptionnel. Étendue sur un lit de fortune, Kendra Elridge, seule survivante de l'attaque de la ferme familiale par des fourmis, observe sur sa main le curieux spécimen à l'abdomen vert [ill.] que nous suivons depuis le début du film et qui est à la fois l'éclaireuse et la générale en chef des armées myrmécologiques assiégeant le complexe scientifique servant de décor principal au film. L'insecte (à contre-jour), que nous avons commencé par voir remonter le long des jambes puis du ventre, est net tandis qu'il se tient devant le visage de Kendra endormie dans le flou de l'arrière-plan ; puis, comme elle se réveille et aperçoit la fourmi, la netteté se déplace vers l'arrière de l'image, les contours de l'animal devenant plus confus. Ce plan utilise deux moyens exclusivement cinématographiques – une « transparence » (on rétroprojette une image tournée à part servant de fond aux acteurs – ici la figure humaine) et un changement de mise au point (en fait deux, puisque la fourmi est filmée devant une image dans l'image) – pour amener l'échelle des rapports physiques à questionner ce que pourrait être une relation intime interspécifique entre être

humain et fourmi, n'existant nulle part ailleurs que dans ce retournement du visible ; relation dans laquelle les deux ne feraient pas que se croiser ou vivre à côté l'un de l'autre, comme c'est très souvent le cas dans la vie de tous les jours – sauf dans certains textes de Cortázar ou de Calvino –, mais parviendrait à se considérer, à *s'envisager*, la seconde y gagnant – quoiqu'elle ait le dos tourné, *parce qu'elle a le dos tourné* – un visage (plusieurs gros plans réguliers sur les fourmis du film vont dans le même sens) et le premier, la possibilité d'y *perdre* le sien. Malgré leur taille respective, non seulement la femme voit la fourmi, la voit comme un animal doté d'une intelligence propre (elle lui parle, et les fourmis envoient des messages cryptés aux occupants de la base), mais la fourmi, elle aussi, même si elle est essentiellement aveugle, voit la femme : par le truchement du cinéma, chacune se voit, selon son propre niveau de conscience (le cinéma est historiquement un art darwinien des métamorphoses et des capacités d'espèces), voyant l'autre dans les yeux de l'autre. Pour la première fois, nous sommes en mesure d'apprécier ce que peut vouloir dire *regarder une fourmi dans les yeux* ou, pour une fourmi *ceteris paribus*, regarder un être humain dans les yeux, car le cinéma seul peut réduire nos yeux à la taille des yeux d'une fourmi, c'est-à-dire amener, comme ici, la fourmi à adopter la posture du spectateur devant le film : elle-même est filmée devant une image projetée sur un écran installé à distance et le visage humain a pour elle la taille que le gros plan lui confère pour qui regarde n'importe quel film dans une salle de cinéma. La mise en abyme est explicite : regarder un film, c'est devenir fourmi. Et comme on le sait depuis Deleuze, cela ne veut pas dire se changer en fourmi ni voir comme une fourmi verrait, car ce qu'on devient est aussi invité à devenir autre chose, mais voir *au lieu de* la fourmi.

\*

La fourmi est l'alliée de la mobilité des proportions du visible. N'est-ce pas à Delacroix que Benoît Mandelbrot a rapporté l'origine des fractales – cette mathématique pour laquelle une distance est toujours étirable à l'infini par le milieu et qui fait que, lorsque nous parcourons dix mètres à pied, la fourmi en franchit des centaines puisqu'elle doit grimper sur le moindre caillou, descendre la moindre déclivité, tous obstacles qui ne manquent pas de lui rallonger son trajet, et que les dimensions des objets ne sont pas fixes mais dépendent de la taille et de la distance de l'observateur – ce jour du 5 août 1854 où, dans la forêt de Champrosay, le peintre s'est souvenu avoir voulu dessiner des rochers à Trouville en s'inspirant des falaises de la côte mais qu'il lui avait alors manqué une échelle de grandeur, ce qu'il ne comprend que maintenant en regardant une « une grande fourmilière, formée au pied d'un arbre, moitié par de petits accidents de terrain, moitié par les travaux patients des fourmis : ce sont des talus, des parties qui surplombent et qui forment de petits défilés, dans lesquels passent et repassent les habitants d'un air affairé et comme le petit peuple d'un petit pays, que l'imagination peut grandir dans un instant » (*Journal*) ?

Le cinéma détaille-t-il le monde, en l'élargissant, en le rétrécissant, autrement que comme une machine à le fractaliser, à en faire un monde habité par des fourmis ? En cela, *Phase IV* met en scène rien de moins que le destin de l'image cinématographique. Une invention des hommes à l'intention des fourmis.