Fabula-LhT
n° 15, 2015
"Vertus passives" : une anthropologie à contretemps
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.1581

Un *ciné-mollusque* régressif ?

Marie Gueden

Pour citer cet article

Marie Gueden, « Un *ciné-mollusque* régressif ? », dans *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », dir. Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry, Octobre 2015, URL : https://fabula.org/lht/15/gueden.html, article mis en ligne le 01 Octobre 2015, consulté le 03 Juin 2025, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.1581

Ce document a été généré automatiquement le 03 Juin 2025

Marie Gueden, « Un *ciné-mollusque* régressif ? »

Résumé - Selon une acception de l'anthropologie élargie à l'ensemble des existants liés à l'homme, le modèle de l'escargot convoqué par Epstein, mais aussi présent chez Eisenstein ou Tarkovski, permettrait de représenter comme de penser le corps du cinéma comme neutre, perte, anthropologie à contretemps, de façon essentielle (médium) mais régressive (protoplasmaticité, réversibilité temporelle). En d'autres termes, sa dimension « indialectique » en son cœur, à l'inverse du modèle dialectique.

Mots-clés - Ciné-mollusque, Eisenstein (Sergueï), Epstein (Jean), Neutre, Tarkovski (Andreï)

Marie Gueden, « »

Ce document a été généré automatiquement le 03 Juin 2025

Un *ciné-mollusque* régressif ?

Marie Gueden

> Écoutez ! Vous voulez savoir qui je suis… Le rêveur, s'il faut le définir en détail, n'est pas un homme, mais une espèce de créature du genre neutre. Il est collé à son coin comme un escargot… Il craint les hommes et ne sait comment se comporter avec eux[1].

Les études cinématographiques se sont notamment régulièrement intéressées à des modalités que l'on pourrait qualifier de « négatives » : le « vide » (José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, 1997), la « soustraction » (Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, 2014), la « stase » (Philippe Ragel, *Le Film en suspens : la cinéstase, un essai de définition*, 2015) constituent le revers de modalités « positives » que sont le « plein », l'« addition », l'« extase ». En témoignent les définitions mêmes de ces termes qui ont recourt à des formes de négation : ce qui ne contient rien de concret ou ce qui n'est pas plein, l'action de retrancher par l'opération inverse de l'addition, la cessation d'activité ou état de choses marqué par l'immobilité.

Cependant, si la « passivité » caractérise la machine cinématographique dans les termes de Jacques Rancière[2], et la double « passivité » le cinéma selon Serge Daney[3] en ce que la pellicule reçoit l'impression des choses, et que le spectateur s'en imprègne à son tour, il n'en reste pas moins qu'il est plus juste, comme l'exprime Rancière, d'en parler comme d'une *puissance additive-soustractive*, *active-passive*, puisque l'artiste commande aussi souverainement à la machine, à la manière des *couples neutres* appréhendés par Roland Barthes tels que *dedans/dehors*, *animé/ inanimé.* Le « spectateur pensif » (Bellour) peut en outre être appréhendé sur un mode passif/actif[4]. Aussi, conviendrait-il sans doute mieux de parler d'essence *neutre* du cinéma[5].

---

[1] *Extrait des* Nuits blanches *(1848) de Dostoïevski, adapté par Luchino Visconti (*Le Notti bianche*, 1957), Robert Bresson (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1972), James Gray (*Two lovers*, 2008), Paul Vecchiali (*Nuits blanches sur la jetée*, 2015).*

[2] Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xxie siècle », 2001, p. 17.

[3] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses*, *émotions, animalités*, Paris, P.O.L./Trafic, 2009, p. 179. Voir Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur* (1988-1991), Paris, P.O.L., 1993.

[4] Voir Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », [1956] 2013, p. 108 ; Raymond Bellour à partir de Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, *op. cit*..

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Si la neutralité constituerait la caractéristique essentielle d'un médium (le terme est neutre en latin), lequel joue ensuite d'*écarts* selon la terminologie ranciérienne, Eisenstein a pu évoquer la neutralité constitutive du plan cinématographique :

> Tous ceux qui ont eu en main un bout de film à monter savent par expérience combien il demeure neutre – même s'il doit faire partie d'une séquence planifiée –, jusqu'au moment où on le colle avec un autre fragment et que soudain il acquiert et il exprime une signification toute différente et souvent tout à fait à l'opposé de celle qui avait été prévue au moment du tournage[6].

Cela est d'autant plus intéressant pour un réalisateur qui ne la préconisait pas : « l'œuvre cinématographique se fonde non pas sur un handicap mutuel de certains domaines de l'expression, sur la "neutralisation" des uns au profit des autres, mais sur l'apparition raisonnée au premier plan, le moment venu, des moyens d'expression grâce auxquels, à un instant donné, s'exprime le plus pleinement l'élément qui […] conduit le plus directement au rendu de la matière traitée, de la pensée, du thème, de l'idée de l'œuvre…[7] ».

Si dans ces termes cependant, le plan perdrait sa neutralité avec le montage, il faut encore considérer une perte propre à la logique du défilement cinématographique puisque le temps de la projection fait état d'une perte constitutive des plans : « au cinéma tout plan disparaît après avoir apparu ; l'écriture cinématographique est entre apparition et disparition[8] », comme l'exprime Jean-Louis Leutrat. Ce dernier rappelle ce principe en commentant *Dieu Sait Quoi* (1994) de Jean-Daniel Pollet qui présente, dans ce qui constitue un autoportrait explicite du réalisateur, une séquence à l'escargot couplée à la citation en voix *off* d'un extrait du poème les « Escargots » (1936) de Francis Ponge. Il convoque la notion d'encre incolore, invisible, au cinéma, qui est à rapprocher implicitement de la bave de l'escargot, à la différence de l'encre noire de la littérature chez Ponge. On pourrait encore convoquer l'analogie de la voix, de la dimension auditive du cinéma, avec la bave : « ce qui *sort* du corps » est comme l'exprime Herman Parret, « ce morceau de corps

---

5 Les formules oxymoriques utilisées par André Bazin de « momie du changement », et par Sergueï M. Eisenstein de « momification dynamique », pourraient en rendre compte. Respectivement : André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2011, p. 14 ; Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une "Histoire générale du cinéma"*, éd. Naoum Kleiman et Antonio Somaini, Paris, ARFHC, 2014, chap. 2, p. 37 *sqq*. Sur Bazin et Eisenstein, François Albera, « "Quel héritage renions-nous ?" Eisenstein dans l'historiographie du cinéma », dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une "Histoire générale du cinéma"*, *op. cit.*, p. 209-211 ; Antonio Somaini, « Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias », dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une "Histoire générale du cinéma"*, *op. cit.*, p. 269-276.

6 Sergueï M. Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgeois, 1976, « Du théâtre au cinéma » (1935), p. 120.

7 *Sergei Michailovitch Eisenstein par Léon Moussinac*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », n° 23, 1964, « La couleur » (*Réflexions d'un cinéaste*, 1948), p. 113.

8 Jean-Louis Leutrat, « La rencontre capitale du cinéma et de la littérature : *Tu imagines Robinson* (Jean-Daniel Pollet, 1967) », dans *La Rencontre : au cinéma toujours l'inattendu arrive*, dir. Jacques Aumont, Rennes, PUR, 2007, p. 245-260.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui s'écoule »[9], que le lettriste Isidore Isou a qualifié de « bave[10] » dans son film *Traité de bave et d'éternité* (1951).

Il n'en reste pas moins que l'image formulée par Leutrat à partir de l'escargot a le mérite d'être opératoire : l'encre incolore, bave filmique, peut être associée à la colle de montage servant à associer les bouts de pellicule et encore à son substitut, la salive, utilisée par exemple par Eisenstein lors du montage des plans du *Cuirassé Potemkine* (1925), lesquels n'avaient pas été repassés à la colleuse (acétone)[11]. Cette bave peut constituer l'image même de la suture filmique (la perte de la neutralité) et de la perte constitutive liée au défilement, en sus de la dimension auditive du cinéma. Eisenstein a ponctuellement eu recours à l'image du mollusque ou de l'escargot, et a notamment créé le terme « *ciné-mollusques*[12]» pour lequel il prend l'exemple d'un film contemporain, *Palais et Forteresse* (1924) d'Aleksandr Ivanovskij, au métrage interminable (3 000 m). S'agissant ici d'un terme railleur et ridicule, le cinéma, comme neutre et comme perte tels que nous les avons définis, peut êtreinterrogé à l'aune de cette figure : la métaphore d'un être à la fois animé/ inanimé (le corps du mollusque et sa coquille), visqueux et fossilisé, hydride, hermaphrodite, sécrétant, serait à même de rendre compte du corps du cinéma, lequel a pu être comparé à une méduse[13].

Eisenstein dans ce texte de 1925 dit faire la « tentative d'utiliser dans le domaine de l'analyse de la forme menée d'un point de vue de classe », et en montre une dérive fétichiste, qu'il caractérise comme étant « porteur de l'idéologie de la *passivité* »[14] (notons que le fétichisme prend part au sein du neutre barthésien). Plus tardivement, dans l'ébauche de la préface à *Méthode* (1939-1947),il essaiera précisément de trouver à travers une métaphore animale les exemples de structure sociale décrite par Karl Marx[15], lesquels ont à voir avec les formes du cinéma. Il descend ainsi jusqu'aux formes les plus basses de la vie des animaux, à savoir les

---

9 Herman Parret, *La Voix et son temps*, Liège, Éditions du C.I.L./Université de Liège, 1999, p. 28, cité dans *Raúl Dorra, La Maison et l'escargot. Pour une sémiotique du corps* [*La casa y el caracol (Para una semiótica del cuerpo),* Mexico, BUAP-Plaza y Valdés, 2005], trad. Veronica Estay Stange et Denis Bertrand, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2013, p. 41.

10 Le son est caractérisé comme « une cravate de bave pendue à une dent d'ivoire… ». Voir Frédérique Devaux, *Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, Crisnée, Yellow Now, 1994, p. 48-49 notamment.

11 Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 200.

12 *Id.*, « Inédit : *Rayon* et *Gnôle* [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] » (1925), dans *Eisenstein dans le texte*, dir. François Albera, *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n° 2-3, 2001, p. 94 ; URL : http://id.erudit.org/iderudit/024848ar.

13 Voir Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit*., p. 114 ; 132 ; sur l'âme du cinéma et l'animal, voir Étienne Souriau, « L'Univers filmique et l'art animalier », dans *Revue internationale de filmologie*, Paris, Centre de recherches filmologiques/PUF, tome VII, n° 25, janvier-mars 1956, p. 56.

14 Sergueï M. Eisenstein, « Inédit : *Rayon* et *Gnôle* [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] » (1925), art. cit., p. 104 ; 92.

15 Voir Olga Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », dans *Eisenstein dans le texte*, dir. François Albera, *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n° 2-3, 2001,note 46, p. 65-66. ; URL : http://id.erudit.org/iderudit/024846ar.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

vers (notamment le vers *Syllis Prolifera*), pour lesquels il appréhende tout le paradoxe d'une chaîne d'organismes indépendants liés, s'entretissant et s'unissant encore au moyen d'une substance collante sécrétée. Il évoque par ailleurs les fourmis, les amibes[16] et les araignées pour expliquer certains moyens de perception, de motricité et les formes d'organisation sociale, en les confrontant à des procédés formels[17].

Le modèle de l'animal permet en effet d'appréhender le cinéma.La formule de Raymond Bellour « *Homo*Animalis Kino[18] » rend compte de cette analogie entre l'homme et l'animal du/au cinéma, à la suite notamment d'Akira Mizuta Lippit : « Le cinéma est comme un animal […]. De l'animal à l'animation, de la figure à la force, d'une ontologie pauvre à une pure énergie, le cinéma serait la métaphore technologique qui configure mimétiquement, magnétiquement, l'autre monde de l'animal[19] ».

Raymond Bellour a montré dans *Le Corps du cinéma* (2009) l'analogie entre la pensée du cinéma et celle de l'animal, et plus généralement les rapports entre hypnose, animalité et émotion. L'escargot, animal associé au rêve par excellence, à un cerveau poétique propice à la rêverie, alors qu'il n'est guère « poétique[20] » en tant que tel, pourrait être à même de représenter le corps du cinéma. Le théoricien et réalisateur d'avant-garde Jean Epstein cite un calligramme d'Apollinaire dans son état de *La Poésie d'aujourd'hui* (1921) où cerveau de poète et escargot sont associés[21] (« Les Collines », 1918). Il convoque encore à plusieurs reprises le motif du mollusque ou de l'escargot dans ses écrits sur le cinéma entre 1920 et 1950. Relevons enfin que le motif de l'escargot revient à plusieurs reprises à une époque

16 Nous renvoyons à propos de l'amibe, être vivant constitué d'une seule cellule mobile, dans l'art dans les années 1930 à Guitemie Maldonado, *Le Cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, INHA/CTHS, coll. « Les Essais de l'INHA », 2006.

17 Olga Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », art. cit., note 19, p. 62.

18 Terme repris à la communication de Raymond Bellour au sein du Colloque « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », org. Emmanuelle André et Luc Vancheri, 23-24 octobre 2014, INHA, actes du colloque à paraître.

19 Akira Mizuta Lippit, « *Animetaphors* », dans *Electric Animal* (2000), cité dans Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.,* p. 415.

20 La formule est de Jacques Petit à propos des poèmes consacrés à l'escargot chez Paul Claudel (16 petits poèmes sur l'escargot composés en 1931 et 1933). Voir Jacques Petit, « À propos d'une fantaisie de Claudel : l'escargot, la coquille et la spirale », dans *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, n° 134-136, 1966, spécial Paul Claudel, n° 3 : Thèmes et images, p. 9 ; voir également Michel Brethenoux, « L'espace graphique claudélien », dans *Écritures claudéliennes : actes du Colloque de Besançon*, 27-28 mai 1994, Lausanne, Bibliothèque L'Âge d'Homme, Collection du Centre Jacques-Petit, 1997, p. 318-342. Michel Brethenoux, à partir de Jacques Petit, renvoie le signifié « escargot » comme composant trois structures de l'imaginaire claudélien : un « état plasmatique indifférencié », un « "repli" très philosophique », « l'idée ascensionnelle ». Voir également les autres écrivains et poètes qui ont consacré un texte à la coquille, à l'escargot ou au mollusque : Paul Valéry, *L'Homme et la coquille*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1937 ; Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2002 [1967], « Le mollusque » (1928-1932), « Escargots » (1936), « Notes pour un coquillage », p. 50-55 ; 74-77.

21 Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui : un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 150-151. Sur les liens entre cinéma et poésie dans ces années, voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma, 1910-1930*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

contemporaine chez André S. Labarthe associé à l'univers mental, nocturne, au rêve comme « antichambre du sommeil », et à la lenteur, sans que ne soit néanmoins explicitement formulée l'analogie avec le cinéma[22].

Si Bellour fait des animaux des « agents d'abstraction d'effets propres au cinéma[23] », l'escargot peut sembler, par sa lenteur, aux antipodes de « la règle simple de ce que produit l'animal » dans le film : « un excès de mouvement qui révèle à son niveau élémentaire l'excellence du cinéma[24] ». Cependant l'hélice spiralée de sa coquille, schème immobile en lequel Paul Valéry voit un tourbillon figé[25], représente en elle-même une « motivation cinétique » et une « motivation morphologique »[26] à même de rendre compte de la mise en mouvement d'immobilités que constitue le cinéma.

La figure de l'escargot semble particulièrement encore à même de caractériser le cinéma certes comme *neutralité* et comme *perte*, mais encore comme *anthropologie à contretemps*, si l'on pense à la spirale involutive de sa coquille corroborant un « mythe de la recherche cinématographique du temps perdu[27] ». Cette figure invite donc à une double appréhension de la perte entre perte constitutive et conjuration d'une perte le temps de la projection. La notion d'anthropologie s'appuyant sur le modèle de l'escargot est icicomprise dans un sens élargi, relativement au modèle animal[28].

Nous convoquons le terme de « neutre » selon son acception chez Roland Barthes, qui le définit comme *animé/inanimé* et comme *dedans/dehors* – termes à même de caractériser l'escargot. Il envisage encore de le définir dans son cours sur *Le Neutre* (1977-1978) du côté de la courbe et de l'oscillation[29]. Il énonce par ailleurs dans *L'Obvie et l'Obtus* (« Erté ou À la lettre ») que « le terme neutre, la ligne qui refuse à la fois l'horizontale et la verticale […] c'est la sinueuse […] elle est […] l'emblème de la vie[30] », faisant de la *ligne serpentine ou ondoyante, sinueuse,* la *ligne neutre* par excellence (alors qu'Eisenstein la considère comme dialectique, nous y reviendrons).

---

22 Voir *Il était une fois André S. Labarthe* (2009) d'Estelle Fredet ; André S. Labarthe, *Enfants coureurs du temps* (1983). L'analogie entre le cinéma et l'escargot n'est pas explicitement formulée à la différence des autres fétiches d'André S. Labarthe : poire séchée, rat mort, poupée, jardin.

23 Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit*., p. 466.

24 *Ibid*., p. 445.

25 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 41.

26 Termes repris à Étienne Souriau, « L'Univers filmique et l'art animalier », art. cit.. Si Souriau prend l'exemple d'une « courbe cinétique » éloquente et bien tracée formée par la trajectoire d'un squale, ici, la courbe est bien sûr réalisée sans mouvement : la « motivation cinétique » est assurée par la « motivation morphologique ».

27 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit*., p. 68.

28 Au sens de Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 15 : « bien plus que l'*anthropos*, toute cette collectivité des existants liée à lui ». Cité par Marie Berne, « Non pas cobaye mais vedette : gros plan sur l'animal vivant chez Jean Painlevé », *Studies in French Cinema*, vol. 14, n° 3, p. 217.

29 Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 190 (« Ici, point l'idée (on ne fera que l'alléguer) de l'espacement courbe. Le Neutre, du côté de la courbe ?») ; p. 170. Dorénavant, *Le Neutre*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Nous pourrions ici nommer une telle ligne « ligne en escargot[31] » selon la formule de Dürer, lequel confond dans son traité de *Géométrie* (1525) toutes spirales et lignes tortueuses. Il semble qu'on puisse également appréhender, selon la définition de Kandinsky, la « ligne courbe – ondulée-géométrique » comme une neutralisation de polarités, étant produite par l'effet de deux forces qui agissent simultanément[32], caractérisée par l'alternance de « poussées positives et négatives ».

La figure de l'escargot constituerait bien, par son hermaphrodisme, l'essence du neutre – défini grammaticalement comme un « genre, ni masculin ni féminin[33] » par Roland Barthes, et que celui-ci rapproche effectivement de l'androgyne et de sa version-farce, l'hermaphrodite[34], mais encore de la « mollesse » et du « flasque »[35].

Eisenstein développe aussi de son côté, à partir de l'ouvrage de Joséphin Péladan *De l'androgyne* (1891), des réflexions portant sur le genre grammatical relativement au champ de l'esthétique, montrant le continuum entre les phénomènes naturels, les lois de la forme et les lois de la pensée[36]. Il prend ainsi l'exemple du Yin (féminin, passif) et du Yang (masculin, actif) comme paradigme, « dépeints comme un cercle, et, soudés entre eux à l'intérieur de ce cercle : *yang* la lumière et *yin* l'obscurité – chacun ayant en lui-même l'essence de l'autre, chacun modelé sur l'autre –, *yang* et *yin* opposés à jamais, à jamais unis. Un principe exceptionnellement pertinent, à être médité par tout cinéaste[37] ». Significativement, Eisenstein a appréhendé un continuum entre ligne serpentine, spirale logarithmique, Nautilus, phyllotaxie, Yin et Yang dans « *Organicità e "immaginità"* » (1934)[38]. Il s'agira cependant ici de montrer les deux polarités de ces formes, leur avers et leur revers : d'une part, une dialectique passive, neutre qui est en somme « indialectique » selon le néologisme

30 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1982, « Erté ou À la lettre », p. 116 (« La sinueuse »).

31 Albrecht Dürer, *Géométrie*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Sources du savoir », 1995, p. 140-143 ; voir Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, [Princeton University Press, 1843 ; Hazan, 1987] Paris, Hazan, 2012, « Dürer théoricien d'art », p. 364.

32 Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan,* éd. Philippe Sers, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991, p. 81.

33 Roland Barthes, *Le Neutre*,p. 32. Barthes convoque la figure des abeilles, ainsi que celle de l'âne (p. 122). Relevons qu'il fait référence à certains réalisateurs (Chaplin, Pasolini, Ozu, Jacquot).

34 *Ibid.,* p. 239.

35 *Ibid.,* p. 104. Mentionnons aussi que Barthes parle de l'« émoustillement (> mousse champagne) » du neutre (p. 246), et que le calligramme d'Apollinaire cité par Epstein, « Les collines », qui convoque le motif de l'escargot met en correspondance le champagne, l'escargot, le cerveau de poète : « Tous sont morts le maître d'hôtel / Leur verse un champagne irréel / Qui mousse comme un escargot / Ou comme un cerveau de poète / Tandis que chantait une rose ».

36 Voir Sergueï M. Eisenstein, « Le dédoublement de l'unique », dans *Cinématisme. Peinture et cinéma*, éd. François Albera, Paris, Les Presses du réel, 2009, p. 187 ; 189. Mentionnons aussi le texte d'Epstein consacré à l'homosexualité, *Ganymède*, où il commence son essai à partir de l'exemple des animaux. Voir Jean Epstein, *Écrits complets – Volume 3 (1928-1938) – Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*, dir. Nicole Brenez, Joël Daire, Cyril Neyrat, Paris, Independencia Éditions, 2014.

37 Sergueï M. Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit*., « Le montage vertical », note 16, p. 268.

38 *Id.*, « *Organicità e "immaginità"*», dans *I formalisti, Ejzenstejn inedito*, dir. Pietro Montani, Roma, Società Gestioni Editoriali, coll. « Studi monografici di Bianco e nero », 1971, p. 74-89.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

barthésien, figurée par l'escargot ; d'autre part, une dialectique active, extatique figurée notamment par le serpent ou le vers *Syllis prolifera* – ou mieux encore, le vol de l'oiseau –, soit dans les termes eisensteiniens la polarité « *regress-progress* ».

Cependant, ces deux types de dialectique sont anthropologiques et ne sont séparées que selon une pure convention comme l'exprime Eisenstein : d'un côté, le quiétisme panthéiste propre à la contemplation extatique de l'Orient, visant à la dissolution et l'harmonie, « un unique courant harmonieux » ; de l'autre, l'état explosif typique de l'extase « active »[39].

La première constituerait l'essence du cinéma, son cœur : l'examen de la métaphore de l'escargot permettra d'interroger le corps du cinéma associé au *neutre* et à la *perte*, du côté d'une *anthropologie à contretemps*, selon une *conception essentielle mais régressive du médium*.

Le médium cinématographique : de l'« escargot mental » à la « ligne en escargot »

Si la figure de l'escargot fait l'objet d'un gros plan dans les monographies qui lui sont consacrées dans les films animaliers, que ce soit par Jean Comandon (*L'Escargot*, 1911), chez Pathé (*L'Hélice chagrinée et escargot commun*, 1920, série « enseignement documentaire »), jusqu'à Jean Painlevé (*Acéra ou le bal des sorcières*, 1972) notamment, sa convocation par Jean Epstein à plusieurs reprises dans ses écrits entre 1920 et 1950 doit être appréhendée dans un contexte surréaliste où le motif de l'escargot est saillant (voir Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman*, 1928 ; *Arabesques*, 1929 ; la couverture de l'ouvrage édité par Herbert Read, *Surrealism*, Londer: Faber and Faber, 1936 – auteur cité par Eisenstein pour l'une de ses couvertures), comme dans celui plus général des arts décoratifs au tournant des années 1930 et des lettres (les textes consacrés à l'escargot ou à la coquille sont contemporains chez Ponge, Claudel, Valéry autour de 1930-1935 notamment – voir note 20).

Dans ses écrits de jeunesse, Epstein fait mention à deux reprises du caractère « hermaphrodite » du cinéma : d'une part dans *Cinéma* (1921) faisant du cinéma à l'origine un hermaphrodite de science et d'art[40]; d'autre part, dans *La Lyrosophie*

39 *Id.*, *La Non-indifférente nature/1*, *Œuvres tome 2*, trad. Luda et Jean Schnitzer, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 322-323.

40 Jean Epstein, *Cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 27-28 : « Devant le cinéma, dès qu'il ne fut plus hermaphrodite de science et d'art, et que ce dernier sexe l'emportât, nous fûmes désemparés ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(1922), faisant de l'intelligence du cinématographe une intelligence « bi-logique, bicéphale, hermaphrodite », « sentimentale et raisonnable presque à la fois »[41]. Epstein a donc recours ponctuellement à un être hermaphrodite qui peut être figuré par l'escargot pour rendre compte de la nature mixte du médium cinématographique comme de son intelligence appareillée. Si Eisenstein a pu énoncer cet isomorphisme entre l'appareil de cinéma et la conscience humaine[42], la formule usitée par Valéry d'« escargot mental[43] » pour désigner son cerveau permet d'appréhender un continuum entre cerveau, escargot, appareil. Valéry a par ailleurs parlé de « l'animal-machine[44] » où la machine tend à devenir animal, et a évoqué en termes d'appareil la coquille de l'escargot : « le revêtement externe de la coquille, qui recouvre une couche de prismes calcaires très curieusement et savamment *appareillés*[45]». Ce continuum entre escargot, pensée et dispositif peut également être appréhendé dans le court développement fait par Georges Didi-Huberman à propos de la « ligne-escargot » chez Dürer[46]. Ainsi, avec la métaphore organique de l'escargot appliquée au dispositif cinématographique, s'exprime bien une conception, formulée par Jakob Johann von Uexküll[47], où la technique, qui déshumanise le rapport au monde, animalise l'expérience.

Le dispositif cinématographique entretient encore un rapport avec l'escargot comme en rend compte la métaphore usitée à deux reprises par Jean Epstein au cours des années 1950 dans ses écrits théoriques comparant la caméra à « un œil mobile d'escargot[48] », « monté sur une tige extensible et rétractile » (« Le monde fluide de l'écran », 1950 ; « Logique du fluide », 1948-1951). En sus de l'œil du

41 *Id*., *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922, p. 66-67.

42 Voir François Albera, « "Quel héritage renions-nous ?" Eisenstein dans l'historiographie du cinéma », art. cit., dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une « Histoire générale du cinéma »*, *op. cit.*, p. 217, note 103, p. 233.

43 Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1952, p. 84. Cité par Robert Pickering, Françoise Haffner et Micheline Hontebeyrie, « Lieux génétiques inédits chez Paul Valéry. Des feuilles volantes et des *Cahiers* aux premiers brouillons de *La Jeune Parque*, 1907-1913 », *Item* [En ligne], Mis en ligne le 19 janvier 2007 ; URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=27112. Notons qu'André S. Labarthe que nous avons cité relativement à la figure de l'escargot convoque souvent Valéry.

44 Voir Paul Valéry, *Cahiers*, tome I, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1973, p. 739 (« Philosophie »).

45 *Id*., *L'Homme et la coquille*, *op. cit*., p. 70 (nous soulignons).

46 Georges Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 21-28. Relevons en effet qu'à partir du dispositif du « transférant » chez Dürer, il s'agitde « renverser le fondement de la visibilité elle-même » (p. 28), à la manière pourrait-on dire de l'inversion opérée par le sténopé produisant une image inversée. Didi-Huberman parle d'ailleurs bien d'un point de vue humainement impossible, du dessous, à moins qu'un œil ne regarde la tête depuis l'intérieur du corps. Il aborde par ailleurs les motifs abordés, comme la ligne-escargot, dans leur relation à la pensée comme « être crâne ».

47 Jakob Johann von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* (1934), cité par Marie Berne, « Non pas cobaye mais vedette : gros plan sur l'animal vivant chez Jean Painlevé », art. cit., p. 226.

48 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, tome 2 : 1946-1953, Paris, Cinéma club/Seghers, 1974, p. 146 (« Le monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950) ; *ibid.,* p. 212 (« Logique du fluide », *Alcool et cinéma,* 1948-1951). Epstein fait aussi de la caméra une perception appareillée du monde en tant que « cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde extérieur à lui en art » (*Bonjour Cinéma* dans *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, tome 1 : 1921-1945, Paris, Cinéma club/Seghers, 1974, p. 92). Dorénavant *Écrits sur le cinéma I / II.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cinématographe, on pourrait également convoquer cette image pour figurer son oreille[49].

Ce qui peut sembler une simple comparaison empruntée au monde animal rendant compte de la perception appareillée du monde sur un mode élargi, rétractible, apparaît idoine si l'on convoque l'œil vésiculaire du Nautilus, fossile vivant, mollusque céphalopode doté d'une coquille spiralée et aux caractéristiques particulières. En effet, son œil fonctionne aussi simplement qu'un sténopé, petit trou percé dans une mince plaque métallique faisant office d'objectif photographique : ne possédant pas de cornée, ni de cristallin, mais uniquement un trou qui est à ouverture réglable, la rétine du Nautilus est en contact direct avec l'eau ; la lumière qui vient de chaque point n'atteint qu'une très petite zone de la rétine pour former une image inversée. Ainsi, le Nautilus peut uniquement régler le diamètre de son « trou » appelé « trou d'épingle »[50] (*fig. 1*). L'image de l'escargot en outre permet de rendre compte de l'œil pédonculé de la caméra, comme d'une prise en gros plan. L'escargot est doté d'une vue de très près, à hauteur de 1 cm, à la manière de la caméra qui donne accès à une vue possiblement extrêmement rapprochée des choses, faisant énoncer à Epstein que l'œil humain capté en gros plan par le cinématographe est, en miroir, comme un « œuf reptile », un « mollusque intelligent qui agite sa coquille de paupières »[51], au point d'obtenir ici une vision floue.

En sus de la métaphore animale pour caractériser la caméra et de la réalité de l'œil du Nautilus qui l'apparente à la caméra, l'escargot a par ailleurs été ponctuellement appréhendé comme appareil dans la première moitié du xixe siècle dans la tradition du magnétisme animal avec l'invention de « l'escargot télégraphiste » ou télégraphe escargotique de Jules Allix autour de 1850, boussole pasilalinique sympathique : cet « appareil compliqué[52] » est un mode de correspondance de substitution au télégraphe ordinaire consistant à choisir des escargots en mettant l'un d'eux sur la lettre d'un alphabet, puis le second se plaçait sur la même lettre de l'alphabet « par

49 C'est ce que nous disions en introduction à propos de la question de la « bave », mais nous pouvons également convoquer le conche dans *Le Tempestaire* (1947) d'Epstein, figurant le gros plan du son ; et encore, dans *Solaris* (1972) de Tarkovski, le terme « *rakovina* » qui fonctionne comme clé du film. Tarkovski a pu énoncer que le décor de la station orbitale était comme une « coquille enroulée en spirale » (« *rakovina, zakručennaja po spirali* », cité dans Olga Surkova, *S Tarkovskim i o Tarkovskom*, Moscou, Raduga, 2005, 2e édition, p. 60), film qualifié de « film-coquille » (« *filma-rakoviny* ») par Mikhaïl Perepelkin (Mikhaïl Perepelkin, *Slovo v mire Andreia Tarkovskogo: poetika inoskazaniia*, Samara, Éditions de l'Université de Samara, 2010. Extrait en ligne : http://www.tarkovskiy.su/texty/Perepelkin/Perepelkin.html – partie III, 2.3.). Or, le terme « *rakovina* » est polysémique en russe désignant la coquille mais aussi le pavillon de l'oreille ou encore l'évier. Le film inscrit en effet ces motifs de l'évier ou du lavabo (scène entre Kris et Harey devant un miroir) et de l'oreille (gros plan de l'oreille de Kris) en ses points nodaux de sa construction en spirale.

50 Nous renvoyons à David McFarland, *Le Comportement animal : psychobiologie, éthologie et évolution* [*Animal Behaviour: Psychobiology, Ethology and Evolution*, 1985], Paris, De Boeck Université, coll. « Ouvertures psychologiques », 2001, p. 221-222.

51 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma II*, p. 44-45 (« La Féerie réelle », 1947).

52 Les formules sont reprises à la chronique parue dans le journal *Gil Blas*, Paris, 19 mars 1903, « L'escargot télégraphiste ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sympathie ». Cette sorte d'appareil portatif où à chaque lettre de l'alphabet semblait correspondre un escargot, comme le montre la caricature de Daumier *Les Escargots non-sympathiques* (1869) (*fig. 2*), raillant le progrès, semble en réalité avoir été inventée par Jacques Toussaint Benoit dans l'Hérault relativement à une méthode de télégraphie basée sur la capacité des escargots à maintenir un contact sympathique avec leur partenaire après l'acte sexuel. Selon lui, un escargot est capable de transmettre à toutes distances, par le biais d'un fluide identifié à une forme de magnétisme animal propagé par le sol, son état d'excitation au congénère avec qui il a « sympathisé », c'est la « commotion escargotique ». C'est donc au moyen du fluide des escargots que la boussole sert à une communication universelle et instantanée de la pensée.

Flaubert a relayé l'histoire fantaisiste des « escargots sympathiques » en 1850[53], classée parmi les « excentricités magnétiques[54] », tournées en ridicule par les adeptes de Mesmer. Il n'en reste pas moins que ces « escargots sympathiques », pourvus d'antennes qui sont comme des paratonnerres, rendent compte, selon Pierssens, d'un montage de plusieurs éléments présents dans le répertoire des connaissances et des représentations, à savoir le fluide magnétique, l'électricité, le codage alphabétique, les appareils de transmission[55]. Ils renvoient en outre à un continuum entre escargot, fluide escargotique et médium (selon le sens de « médiumnique »), comme cela a pu être synthétisé dans le « tableau synoptique des différentes théories professées par les auteurs qui ont écrit sur le magnétisme animal » réalisé en 1858 par Mabru dans *Les Magnétiseurs jugés par eux-mêmes. Nouvelle enquête sur le magnétisme animal* (*fig. 3*)[56]. En dépit d'une quelconque excentricité historique ici, Akira Mizuta Lippit a bien pu exprimer que « le magnétisme animal a migré de l'œil de l'hypnotiseur à l'œil de la caméra[57] » : on peut donc considérer un continuum entre le magnétisme de l'escargot appréhendé à travers l'escargot télégraphiste de Jules Allix et son fluide escargotique dans le prolongement du médium, et la caméra « œil mobile d'escargot » de Jean Epstein, quand l'œil en forme de trou d'épingle du Nautilus fonctionnant comme un sténopé permettait déjà un tel rapprochement.

---

53 Voir Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* ; Lettre à Louise Colet du 26-27 mai 1853 ; à partir de Jules Allix, *La Boussole pasilalinique*
sympathique, 1850. Cité par Michel Pierssens, « L'invisible fluidique », dir. Hugues Marchal et Anne Simon, *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international, 13-14 octobre 2006), publication en ligne : www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 25. Voir aussi Michel Petipas, « Les Escargots non-sympathiques », *Histoires Littéraires*, n° 13, mars 2003.

54 G. Mabru, *Les Magnétiseurs jugés par eux-mêmes. Nouvelle enquête sur le magnétisme animal*, Paris, Mallet-Bachelier, 1858, p. 145 (note 1) ; p. 495 *sqq.*

55 Michel Pierssens, « L'invisible fluidique », art. cit., p. 26.

56 G. Mabru, *Les Magnétiseurs jugés par eux-mêmes. Nouvelle enquête sur le magnétisme animal, op. cit.*, p. 195.

57 Cité par Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit.*, p. 437.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Eisenstein s'est intéressé au Nautilus Pompilius, relativement à ses développements portant sur la spirale logarithmique qui fait l'objet de sa théorie « L'organique et le pathétique » (1936). C'est le modèle de la spirale qui doit être à l'œuvre dans le film pour produire un effet sur le spectateur. Ce principe de composition filmique repose sur la loi de structure dans les phénomènes organiques naturels[58], pour lequel il prend l'exemple de la « volute du coquillage[59] », terme qu'il utilise pour caractériser la spirale logarithmique du Nautilus Pompilius[60] (*fig. 4*). Il existe ainsi une corrélation entre le film et la coquille, laquelle figure, met en abyme le mouvement, car pour Eisenstein, le mouvement doit être mis en abyme à tous les niveaux du film[61].

En outre, il invite à considérer particulièrement le milieu du film : « Réellement, quelque part près du milieu, le film en entier est coupé par la pause morte d'une césure[62] ». Il parle encore de « rôle d'arrêt » avant le « transfert », « point zéro » ou « point nul ». Il s'agit de la section d'or de la spirale qui se situe à 62% du film, mais le milieu du film constitue l'amorce vers ce « point zéro ». Ce point constitue l'expérience d'une perte au sein de la spirale dialectique. Ce qui est particulièrement significatif, c'est que le terme russe pour désigner le milieu, l'intermédiaire, est le même terme que le médium, « *sreda*[63]». C'est aussi le même terme pour désigner précisément le genre neutre (« *srednji rod* »). Si une parenté sémantique entre les termes neutre, médium, milieu peut être appréhendée, le milieu du médium le met particulièrement en abyme.

Andreï Tarkovski a recours à ce terme ainsi que Vadim Ioussov, directeur de la photographie, pour exprimer la façon dont la texture de l'atmosphère est captée et produite par l'appareil cinématographique[64]. Si le motif de l'escargot et du coquillage est tout particulièrement important pour Tarkovski, comme le montrent notamment deux de ses dessins personnels entre 1970 et 1974 (*fig. 5 et 6*)[65], on pourra par ailleurs convoquer une séquence importante dans *Stalker* (1979) où

58 Voir Sergueï M. Eisenstein, « L'organicité et le pathos », dans *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit*., p. 190.

59 *Ibid*., p. 198.

60 Sergueï M. Eizenchteïn, *Neravnodouchnaïa priroda*, tome II, éd. Naoum Kleiman, Moscou, Mouzeï Kino, Eizenchteïn-Tsentr, 2006, p. 29 : « *dliazabitka rakovini* ».

61 Il prend ainsi l'exemple des métaphores animales chez Shakespeare, notamment dans *King Lear*. Voir Sergueï M. Eisenstein, « Laocoon », dans *Towards a Theory of Montage: Selected Works vol. II,* dir.Richard Taylor, Michael Glenny, [Londres, British Film Institute, 1991] Londres-New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2010, p. 190 : Eisenstein fait référence à Caroline Spurgeon, *Shakespeare's imageryand What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, p. 342. Relevons que Spurgeon traite du motif des escargots chez Shakespeare (voir p. 107 *et sq.*). Voir par ailleurs l'ouvrage de François-Xavier Gleyzon consacré au motif de l'escargot dans *King Lear* : *Shakespeare's Spiral: Tracing the Snail in* King Lear *and Renaissance Painting*, Lanham, University Press of America, 2010.

62 Sergueï M. Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit*., p. 194.

63 À ce propos, nous faisons principalement référence à Robert Bird, Antonio Somaini, mais aussi à Georges Didi-Huberman, qui contribuent à transmettre le sens polyvalent de ce terme.

64 Voir dans Robert Bird, *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*, London, Reaktion Books Ltd, 2008, p. 84 notamment.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

précisément au milieu du film, alors que, faisant une pause, les trois personnages s'assoupissent, s'ouvre la séquence du rêve du Stalker qui peut être renommée le rêve de l'escargot : celui-ci est initié par un gros plan d'escargot sur un îlot de terre (*fig. 7*), ainsi que l'a relevé Jacques Aumont, car l'on peut aisément passer à côté[66]. Ce détail n'en est en effet pas un comme l'exprime encore Aumont[67], et nous irions même jusqu'à énoncer qu'il constitue le principe de la séquence, de la neutralisation à l'œuvre. Il peut corroborer le *ciné-mollusque* tarkovskien, le réalisateur ayant énoncé : « *I like making long films, films which utterly "destroy" the spectator in a physical manner*[68]». L'escargot est ici associé au rêve et à une expérience médiumnique, à une vision, comme au lent écoulement du film.

Dans le cadre d'une théorie élargie du médium, compris à la fois comme dispositif, mais aussi littéralement comme milieu ou lieu intermédiaire, et encore comme milieu de perception, environnement, tel que le propose de le réinvestir Antonio Somaini à partir de Walter Benjamin[69], la séquence tarkovskienne au milieu du film donne à appréhender à la fois des éléments archéologiques du dispositif cinématographique (aquarium, gravure, tableau,…) dans le cadre d'une expérience médiumnique, et un milieu de la perception notamment par le motif du carrelage[70], fond que nous voyons lors du travelling des objets. Mais nous pouvons aussi convoquer le sens que donne Tarkovski au terme « *sreda* » qui rejoindrait les propos de Somaini, à savoir que les éléments captés sont configurés, sculptés – ou scellés pourrions-nous dire selon le lexique tarkovskien – par l'appareil technique en

65 Relevons encore que le scénario d'*Andreï Roublev* (1969) fait mention d'une rêverie aquatique de Roublev avec un coquillage bivalve ; que le décor de la station orbitale de *Solaris* (1972) est décrit comme une « coquille enroulée en spirale », film qualifié de « film-coquille » par Mikhaïl Perepelkin ; que *Le Sacrifice* (1983) présente un conche dérobé à la visibilité à l'intérieur de la maison. Tarkovski commente par ailleurs en 1979 la séquence à l'escargotdans *Nazarín* (1958) de Buñuel, film qui figure en troisième place parmi ses dix films préférés cités et classés en 1972, et ce qu'il appelle un « faux détail » chez le réalisateur espagnol. Enfin, il fait aussi par exemple référence au film *Les Bas-Fonds* (1936) de Renoir, connaissant une séquence à l'escargot, lequel est associé aux motifs du cerveau et du songe.

66 Jacques Aumont, *Matière d'images redux*, Paris, Éditions de la Différence, Les Essais, 2009, p. 53.

67 *Id.*, « Dieu est dans les détails. Note sur *Stalker* », *Trafic*, Paris, P.O.L., n° 76, 12 août 2010, p. 110.

68 « J'aime faire des films longs, des films qui "détruisent" complètement le spectateur physiquement » (nous traduisons). Voir Andreï Tarkovski, *Kinozavedcheskie zapiski*, n° 14, 1992, p. 49, cité par Robert Bird, *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*, *op. cit.*, p. 162.

69 C'est l'objet des travaux d'Antonio Somaini, notamment chez Walter Benjamin sur le médium comme médium de la perception. Voir Antonio Somaini, « "*L'oggetto attualmente più importante dell'estetica*". *Benjamin, il cinema e il "Medium della percezione*" », *Fata Morgana, « Cinema »,* n° 20, 2013, p. 117-146 : « il termine Medium nell'uso che ne fa Benjamin ha un senso molto particolare che dovremo approfondire: il Medium o "Medium della percezione" [Medium der Wahrnehmung] è infatti per Benjamin l'ambiente, la regione ontologica intermedia o, potremmo dire facendo ricorso a un altro termine che ha un'importante storia alle spalle, il milieu in cui ha luogo la percezione sensibile. *Un milieu che viene incessantemente configurato, plasmato, modulato, scolpito, da un'Apparatur tecnica in costante evoluzione* » (p. 118 – nous soulignons). Nous traduisons : « Le terme Medium, dans le sens où Benjamin l'utilise, a une signification très particulière que nous devrons approfondir : le Medium ou bien "Medium de la perception" [*Medium der Wahrnehmung*] est en effet pour Benjamin l'environnement, la région ontologique intermédiaire ou bien, pourrions-nous dire en faisant recours à un autre terme qui a une histoire importante derrière elle, le milieu dans lequel a lieu la perception sensible. *Un milieu qui est constamment configuré, façonné, modulé, sculpté, depuis un Apparatur technique en constante évolution*. » (nous soulignons)

70 Voir Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964, p. 70-71.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

constante évolution, à la manière de l'œil pédonculé et mouvant de l'escargot. La figure de l'escargot, enfin, a pu être appréhendée comme un paradigme de transparence du médium compris comme médium de la perception[71], et par extension du médium comme dispositif comme nous l'avons proposé. En somme, il est à même de représenter toutes les caractéristiques du médium.

C'est ainsi qu'il faut comprendre, par exemple, le commentaire de Daniel Arasse « Le regard de l'escargot », à propos de *L'Annonciation* de Cossa (*c*. 1470), fameuse pour son escargot, où l'historien de l'art évoque la « figure d'un regard aveugle[72] » et où il propose l'analogie avec le motif du vase dans les Annonciations à partir de Louis Marin, lequel joue un rôle équivalent dans la représentation, placé « *entre* la limite extrême de l'espace représenté dans le panneau et le bord ultime de l'espace de présentation d'où il est regardé[73] », à la frontière entre l'espace fictif du tableau et l'espace réel où se trouvent les spectateurs. En d'autres termes, l'escargot constitue ici l'essence même du médium comme intermédiaire, point d'entrée du regard dans la représentation, d'un regard qui se convertit d'un regard aveugle à un regard voyant. L'escargot constituerait une sorte de « vase communicant », un médium, entre le sujet et l'objet, sorte de « chiasme » dans les termes de Merleau-Ponty dans *Le Visible et L'invisible*, « coquille d'espace » qu'il faut briser comme il l'énonce dans *L'Œil et l'Esprit*.

Cette coquille d'espace comprise comme médium, comme simple intermédiaire entre un sujet et un objet, William Hogarth l'a appréhendée dans son *Analysis of Beauty* (1753) qu'a lu Eisenstein à travers le modèle d'une forme constituée d'une coquille de lignes (chap. VII, « *Of Lines* » : « *shell of lines* » ; « *shell-like form* »), contenant notamment la ligne ondoyante ou serpentine. Celui-ci décrit la coque, formée par une « pellicule » ou « enveloppe » qui est un « tissu » :

> il faut qu'on imagine que chaque corps est si parfaitement évasé, qu'il ne reste qu'une mince pellicule qui représente exactement les surfaces extérieure et intérieure de ce solide. Il faut supposer de même que cette pellicule est composée de fils très liés, d'un tissu fort serré et tous également visibles, soit qu'on regarde le dehors ou le dedans de l'objet ; on trouvera alors que les idées des deux surfaces de la pellicule coïncident naturellement ensemble[74].

---

71 Voir *Heidegger en dialogue, 1912-1930 : rencontres, affinités, confrontations*, éd. Servanne Jollivet, Claude Romano, Paris, Vrin, 2009, « Le monde animal : Heidegger et Von Uexküll », p. 279 : « Von Uexküll parlait d'une invisible maison de verre qui entourait chaque animal et qu'il emportait partout avec lui comme l'escargot, sa coquille. Heidegger écrit que le milieu (*Medium*) de l'animal est "imperceptible pour lui" et que son monde ambiant (*Umwelt*)"se meut avec lui" ». Voir Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 663 : sur Heidegger et la conception schélérienne de l'animal qui « vit simplement plongéextatiquement dans son milieu que, tel un escargot sa coquille, il apporte comme structure partout où il va » (voir Max Scheler, *La Situation de l'homme dans le monde* [1928], Paris, Aubier, 1979, p. 56).

72 Daniel Arasse, « Le regard de l'escargot (*L'Annonciation* de Cossa) », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 56.

73 *Ibid*., p. 44.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Or cette pellicule est décrite comme une « peau douce, élastique, et, pour ainsi dire diaphane[75] » (le terme est « *transparent* » en langue originale) permettant une vision translucide des figures. La pellicule ou l'enveloppe de la forme-coquille comme peau diaphane chez Hogarth pourrait en effet être rapprochée des « *media diaphana* » (« *transparent media* »). Dans cette perspective, les lignes constituant cette coque transparente, ce tissu, peuvent être appréhendées comme intermédiaire, médium. Hogarth recourt d'ailleurs à la formule « *below the medium of grace* » à propos de la ligne serpentine exprimée quand elle ne représente pas un mouvement au repos, comble du mouvement gracieux (chap. XVI « *Of Attitude* », traduit par « au-dessous du terme moyen de la grâce », p. 228), mais l'expression « *medium of grace* » peut aussi s'appréhender pleinement pour caractériser la ligne serpentine. La ligne, qu'elle soit serpentine, en escargot, ou quelconque, constitue en effet un des paradigmes du médium appréhendé encore par Paul Klee dont Eisenstein cite ses *Esquisses pédagogiques* (*Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925)[76]. Chez Klee, c'est la dimension intermédiaire, ligne intermédiaire qui n'est cependant ni une ligne ni une surface mais un certain milieu (*medial arca*), qui permet le passage dynamique de la ligne active à la ligne passive et réciproquement, système modélisé par un schéma en forme de ∞[77].

Dans *Le Miroir* (1974) de Tarkovski, un plan de « nature morte » présente une pellicule enroulée en spirale dans un vase rempli d'eau (*fig. 8*) : ce plan serait à même de rendre compte de l'analogie entre l'hélice spiralée de l'escargot et la bobine filmique – le film comme spirale ou coquille pour Eisenstein, les « fragments de pellicule roulés en boule tels des serpents[78] » –, comme de l'escargot mental au sein d'une boîte crânienne, et, enfin, de la transparence du médium relativement au vase.

74 Pour les éditions consultées (originale et traduite) : William Hogarth, *Analysis of Beauty*, Londres, Printed by John Reeves for the Author, 1753 (le texte original est disponible en ligne ici : http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1217/) ; William Hogarth, *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, éd. Hendrick Jansen, Paris, BNF/Gallica, Hachette Livre, 1805, p. 67.

75 William Hogarth, *Analyse de la beauté*, *op. cit*., p. 134.

76 Pour les *Pädagogisches Skizzenbuch*, voir Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*,éd. et trad. Pierre-Henri Gonthier, [Bâle, Schwabe &Co, Verlag, 1956 ; Paris, Éditions Denoël, 1964, 1985]Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1998 , « Esquisse pédagogiques », p. 71 *sqq*. Eisenstein cite ce texte à plusieurs reprises dans ses cours de mise en scène (*Régissoura*), inachevés et en partie inédits. Voir à ce titre François Albera, « Eisenstein et la question graphique », dans *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, dir. Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre, Paris, Publications de la Sorbonne/Colloque de Cerisy, 2001, note 23, p. 99. Voir Sergueï M. Eisenstein, « *Organicità e "immaginità"*», art. cit., p. 75 par exemple.

77 Voir Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 79 (fig. 12).

78 Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit*., p. 419. Il faut ici relever l'image du serpent chez Eisenstein.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cinétisme protoplasmique de l'escargot : dynamisme, suture, viscosité, ralenti, régression

Si la métaphore de l'escargot pour appréhender le médium cinématographique, mais aussi le médium au sens générique et élargi, s'est révélée opératoire, au même titre qu'Eisenstein pouvait énoncer qu'« on s'aperçoit que la très innocente, à première vue métaphore verbale de "noeud de l'intrigue" est rigoureusement exacte dans toutes ses acceptions[79] », il s'agit désormais de considérer le « cinétisme protoplasmique » de l'escargot, c'est-à-dire la spécificité mouvante et informe du corps de l'escargot, à même de représenter le corps du cinéma : celui-ci est à la fois caractérisé par un état plasmatique indifférencié, et par une image essentiellement dynamique relativement à sa coquille.

Valéry a consacré un texte à la coquille en 1937, comme il a ponctuellement appréhendé dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) le motif des coquilles des animaux et des « tourbillons figés des coquilles[80] », motif en effet léonardien : l'escargot constitue un objet de fascination pour Léonard de Vinci qui a appréhendé dans son architecture naturelle des *charnières*, des *sutures*[81], et une « ombilication[82] » entre le corps et la coquille. Bachelard voit précisément dans la coquille une « image dynamique[83] », une mise en mouvement d'immobilités a-t-on dit, et la double nature du corps de l'escargot animé/inanimé en rend compte. L'escargot serait ainsi à même de représenter une *figure en mouvement* mais aussi une *figure montée*, caractérisant les procédés essentiels du cinéma, auquel s'ajoute le procédé du *défilement* (la perte de la bave qui lui sert à se mouvoir, analogique de la colle de montage comme nous l'avons remarqué).

Au-delà de ses textes polémiques sur « La conquête de l'ubiquité » (1928) ou sur le « Cinématographe » (1944) comme « rêve artificiel », la pensée de Valéry demanderait à être réévaluée à l'aune de la pensée du cinéma. Eisenstein a lu son texte sur Degas (*Degas Danse Dessin*, 1938) qu'il cite dans « P-R-K-F-V » (1942), et Tarkovski a aussi lu de son côté cet ouvrage, comme celui consacré à Vinci, entre autres. Chez ce dernier, on peut supposer que cet intérêt est en partie lié à

79 *Id.*, *La Non-indifférente nature/2*, *Œuvres*,tome 4, trad. Luda et Jean Schnitzer, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 145.

80 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 34 ; 41.

81 Voir Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, [1952] 1995, p. 17-18.

82 Voir *Les Manuscrits de Léonard de Vinci* : *les 14 manuscrits de l'Institut de France*, éd. Joséphin Péladan, Paris, Sansot & Cie, 1910, Manuscrit F (1508), 80 *recto*, p. 276-277.

83 Gaston Bachelard, « La coquille », dans *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 1957, p. 119.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Eisenstein, dont Léonard constitue un modèle, lequel cite à de nombreuses reprises Vinci comme Degas.

Concernant la réception cinétique valéryenne par exemple, le texte de Valéry consacré à la coquille en 1937 a pu être appréhendé cinématographiquement : « – pour user d'une approximation qui n'est certainement pas sans raison – comme un *ralenti mental* [...], de même que le ralenti cinématographique donne à voir… le temps, de même, aimerait-on dire, l'allure, le pas même de la réflexion retenu par Valéry donne à voir… le penser[84] ».

Sur les liens entre coquille, ralenti et pensée, Tarkovski prend l'exemple, pour parler de la façon dont l'atmosphère se condense à l'écran dans une texture visuelle particulière (c'est le sens du terme « *sreda* » précisément), d'un mur constitué de coquillages pour rendre compte de son cinétisme mental et de son caractère essentiellement poétique :

> Let's say a man is *walking along a white wall covered in shells*; the shape of the stones, the character of the cracks and the rustle of ancient seas that is condensed in their silence creates a chain of ideas, associations, a single part of the characterization. Another part appears when we take the opposite point of view and the hero is shown moving against the background of the dark-blue sea and black, arythmically arranged pyramidal trees. He changes the angle of his head, arguing with the thoughts he has just had. In other words, *we are moving*not along a rational and logical path, where words and actions can immediately be judged, but *along a poetic path*[85].

Si Valéry et Tarkovski peuvent connaître des affinités de pensée – et Tarkovski le cite à plusieurs reprises, même s'il ne s'agit pas du texte de Valéry sur la coquille –, Éric Thouvenel a pu montrer celles entre Bachelard et Epstein[86]. Nous nous intéressons pour notre part au texte de Bachelard consacré également à « La coquille » vingt ans après Valéry, inséré dans *La Poétique de l'espace* (1957). Epstein, lecteur de *La Dialectique de la durée* (1936) et des *Intuitions atomistiques* (1941), et décédé en 1953,

84 Claude Zilberberg, « Avant-propos », dans Jean-Claude Coquet, *La Bonne Distance selon « L'homme et la coquille » de Paul Valéry*, dans *Actes Sémiotiques*,Besançon, Institut National de la Langue Française, 1984, n° 55, p. 3.

85 Andreï Tarkovski, « *Mezhdu dvumia fil'mami* », *Iskusstvo Kino*, n° 11, 1962, p. 84, cité dans Robert Bird, *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*, *op. cit.*, p. 84 – nous soulignons : « Considérons un homme marchant le long d'un mur blanc couvert de coquillages ; la forme des pierres, le caractère des fissures et le bruissement des mers anciennes, condensés dans leur silence, créent une chaîne d'idées, d'associations, et constitue une seule part de la caractérisation. Une autre part apparaît quand nous prenons le point de vue opposé, et que le héros est montré se déplaçant, se détachant du fond de mer bleu foncé, et des arbres pyramidaux et noirs, disposés de façon arythmique. Il change l'angle de sa tête, conversant avec les pensées qu'il vient d'avoir. En d'autres termes, nous ne nous déplaçons pas le long d'un chemin rationnel et logique, où les mots et les actions peuvent être immédiatement jugés, mais le long d'un chemin poétique » (nous traduisons).

86 Éric Thouvenel, « "À toute intelligence je préfère la mienne" : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », *1895. Mille huit cent quatre-ving-quinze* [En ligne], n° 62, décembre 2010 [mis en ligne le 1er décembre 2013 ; URL : http://1895.revues.org/3781], p. 52-75.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

n'a pas pu connaître cet ouvrage de Bachelard où la référence au cinéma est ponctuellement convoquée avec l'exemple de l'escargot et de l'accéléré :

> Quand, au cinéma, on accélère la floraison d'une fleur, on a une sublime image de l'offrande. On dirait que la fleur qui s'ouvre alors sans lenteur, sans réticence, a le sens du don, qu'elle est un don du monde. Si le cinéma nous présentait une accélération de l'escargot sortant de sa coquille, d'un escargot poussant très vite ses cornes contre le ciel, quelle agression ! Quelles cornes agressives ! La peur bloquerait toute curiosité. Le complexe peur-curiosité serait écartelé[87].

Significativement cependant, Bachelard intéresse Epstein relativement à la question d'une « intelligence cinématique » développée dans *Les Intuitions atomistiques*[88] qu'Epstein dans ses « Notes sur *les Intuitions atomistiques* » commente ainsi : « *Mais il y a une intelligence cinématique (et une expérience des états visqueux, liquides) à côté de l'intelligence géométrique à laquelle Bergson accorde la suprématie*[89] ». Cela rejoint la description du monde de l'écran « à volonté agrandi et rapetissé, accéléré et ralenti » par Epstein comme relevant du « domaine par excellence du malléable, du visqueux, du liquide » dans « Le Cinéma du Diable » (1947)[90]. Cette intelligence cinématique pourrait être rapprochée de l'*intelligence hermaphrodite* forgée par Epstein, celle d'une *intelligence escargotique du cinématographe*.

Pour ce dernier, le ralenti a ici un rôle particulier à jouer, précisément du côté de l'escargot que Bachelard présente au moyen de l'accéléré, soit à contre-emploi relativement à la lenteur de l'animal. Ainsi que l'exprime Thouvenel, « comme Epstein, Bachelard voyait lui aussi dans la lenteur un mouvement positif et croissant, et non une sorte de vitesse contrariée. Le ralentissement se voit affecté chez eux d'une valeur positive – sorte d'actif du neutre dans les termes de Barthes –, et permet de mettre en exergue des phénomènes profondément matérialistes puisque, pour Epstein cette fois, *le ralenti cinématographique fait glisser l'image du terrain des formes à celui de la matière pure, du liquide au solide*, *via* ces états éminemment cinématographiques que sont pour lui la fluidité, l'écoulement, la viscosité, voire la congélation[91] ». Il faudrait ici parler d'un *devenir-escargot* du

87 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957, p. 110.

88 « [L]es états pris comme primitifs, solide, liquide, pâte ou poussière, ne donnent pas lieu à des *questions* ; ils fournissent des *réponses* directes de l'intuition. Ce sont les *éléments de l'explication naïve*. Par conséquent c'est toute la nature qui nous instruit et l'intelligence pénètre en nous par tous nos sens. C'est donc, d'une intelligence cinématique qu'il faudra parler à côté de l'intelligence géométrique à laquelle M. Bergson donnait la primauté. Il faudra même y joindre une intelligence matérialiste ». Gaston Bachelard, *Les Intuitions atomistiques. Essai de classification*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1975, p. 23-24, cité dans Éric Thouvenel, « "À toute intelligence je préfère la mienne" : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », art. cit., p. 64.

89 Cote Epstein 4-B3, Cinémathèque française. Cité par Éric Thouvenel, « "À toute intelligence je préfère la mienne" : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », art. cit., p. 64.

90 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma I*,p. 347.

91 Éric Thouvenel, « "À toute intelligence je préfère la mienne" : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », art. cit., p. 70 – nous soulignons.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cinéma avec le ralenti, le glissement d'état de l'image, à la manière de Deleuze et Guattari qui, dans *Mille plateaux*,parlaient à propos du personnage de Travis dans *Taxi driver* de Scorsese d'un devenir-crabe associé à une question de vitesse : il « marche "comme" un crabe ; mais il ne s'agit pas d'imiter le crabe ; il s'agit de composer avec l'image, avec la vitesse de l'image, quelque chose qui a affaire avec le crabe[92] ». Le ralenti, correspondant à une augmentation de la cadence normale à la prise de vues, projeté à un rythme normal, semble par ailleurs s'indexer sur le regard de l'escargot (biologiquement) qui connaît certes un faible nombre d'images par seconde, néanmoins supérieur au regard humain[93].

Enfin, les affinités entre escargot mental ou coquille, image dynamique, état visqueux et ralenti, peuvent être rapprochées des développements d'Eisenstein à propos du protoplasme ou retour dans le sein maternel, contemporains de ses réflexions sur la « plasmaticité » du « dessin mobile » de *Walt Disney* (textes écrits entre 1941 et 1946 principalement appartenant au projet *Méthode*) où il prend ponctuellement l'exemple d'« un mollusque sphérique qui vogue librement dans le liquide et qui tombe au fond[94] » (*fig. 9*), forme de figure flottante. Le corps à l'état indifférencié de l'escargot, état plasmatique, est en effet bien à même de rendre compte du caractère plasmatique du médium cinématographique, et même de sa protoplasmaticité dans les termes d'Eisenstein qu'il associe à un retour dans le sein (ou plutôt l'utérus) maternel, état de flottement dans l'élément liquide. C'est d'une certaine manière là où achève Raymond Bellour sa traversée de l'animalité au cinéma, en convoquant à partir de *Café Lumière* (2003) de Hou Hsiao-hsien la notion d'« animal-enfant[95] », d'un « corps à la fois lové et développé », énonçant qu'« on a le sentiment de toucher le cœur du cinéma »[96]. Ainsi, Eisenstein, dans un dessin qu'il réalise appartenant au cycle consacré à « l'extase » en 1932, inscrit un fœtus (relevons que le terme russe générique pour désigner le petit enfant est un terme neutre, « *ditia* », mais Eisenstein semble plutôt recourir au terme masculin « *utrobnogo mladenca* » pour désigner le foetus[97]) au centre d'un cercle, lui-même

92 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 336.

93 Voir Jakob von Uexküll, « Le temps perceptif », *Mondes animaux et monde humain* (1934), Paris, Denoël, 1965, p. 42-43 : relativement au milieu de l'escargot expérimenté par Becher, « il nous est permis de conclure que le temps perceptif d'un escargot s'écoule à la cadence de 3 à 4 moments par seconde. La conséquence en est que dans le milieu de l'escargot tous les mouvements se déroulent beaucoup plus vite que dans le nôtre. De même, les mouvements accomplis par l'escargot ne s'effectuent pas plus lentement pour lui que les nôtres pour nous ».

94 Sergueï M. Eisenstein, *MLB. Plongée dans le sein maternel*, Paris, Hoëbeke, Arts & esthétique, éd. Gérard Conio, 1999, « Rêve de vol plané », p. 53. Dorénavant, *MLB*.

95 Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, *op. cit*., p. 590.

96 Au sujet des rapports entre enfance et cinéma, voir notamment Raymond Bellour, « *Nostos*, *melancholia* », dans *Magazine Littéraire*, n° 244, juillet-août 1987, p. 21–22.

97 Voir Sergueï M. Eizenchteïn, *Metod*, tome II, éd. Naoum Kleiman, Moscou, Muzeï Kino, Kino-Tsentr, 2002, « *O prirode linii* » (« Sur la nature de la ligne », 1940), p. 431. Le texte est en partie traduit par Olga Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », art. cit., p. 44 *sqq.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

inscrit dans un carré (*fig. 10*)[98], dont la dynamique est à la fois centripète (le fœtus au sein du cercle) et centrifuge, ex-tatique (la forme du « X »). Cette dynamique « *regress-progress* » ainsi modélisée semble être à même de représenter le « carré dynamique » selon Eisenstein, l'écran cinématographique. Avec l'escargot plasmatique, on toucherait donc à l'essence du cinéma, protoplasmique, régressive dans les termes d'Eisenstein[99], un cinéma à son stade ornemental, son berceau. Le terme d'« ornement » est convoqué en contexte lorsqu'est citée la référence au mollusque sphérique. C'est de même qu'il faut appréhender, par exemple, une planche d'escargots, présentée dans l'édition commentée par Léon Moussinac – ami et commentateur d'Eisenstein – en 1924 sur les papiers peints[100]. Précisément, Eisenstein considère l'ornement (le papier peint en relève) comme le berceau du cinéma, son stade régressif[101].

Réversibilité temporelle, temps scellé

Enfin, il semble significatif que la pensée du temps au cinéma, chez Epstein notamment mais aussi chez Tarkovski, soit associée à la notion de réversibilité, temps cinématographique qualifié d'« anti-univers à temps contraire[102] », soit essentiellement comme une anthropologie à contretemps, un temps saisi et enregistré qu'il nous est donné de pouvoir (re)voir, (re)vivre.

La séquence du rêve du Stalker relève d'un temps psychique, onirique, éprouvé par le Stalker qui est un « suspens du temps »– dont Barthes fait encore « une définition du Neutre lui-même[103] »(relevons que le terme russe désignant génériquement le temps est un terme neutre, « *vremia* »). L'appréhension au cinéma du temps comme réversible, tel qu'il est notamment donné dans la conscience, est ce que Tarkovski appelle la réversibilité dans son sens éthique associé à un mouvement régressif : « Nous remontons le temps par la conscience. La cause et l'effet sont alors, au niveau moral, inversés. Et l'homme retourne en ce sens dans son passé[104] ». C'est la raison pour laquelle il peut énoncer : « Je suis convaincu que le Temps est

98 Nous remercions Antonio Somaini pour nous avoir signalé ce dessin.

99 Relevons que le vase que nous convoquions relativement au médium est aussi associé à la régression psychique par Eisenstein. Voir Sergueï M. Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma, op. cit.*, « Rodin et Rilke », p. 235 : il fait un développement sur le contre-relief/contre-volume/espace creux du ventre/vase, qu'il rattache à la régression psychique, celle de l'état pré-natal mais aussi à une représentation fermée du monde comme une sphère céleste creuse.

100 *Étoffes imprimées et papiers peints*, dir. Léon Moussinac, Paris, Éditions Albert Lévy, Collection documentaire d'art moderne, 1924, « Escargots » par Jean-Émile Laboureur, papier édité par André Groult, planche n° 26.

101 Voir dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une "Histoire générale du cinéma"*, *op. cit.,* chap. 4 « Éloge de la ciné-chronique » ; notamment François Albera, « "Quel héritage renions-nous ?" Eisenstein dans l'historiographie du cinéma », art. cit., p. 212-217, « Le berceau du cinéma ».

102 Jean Epstein, *Écrits I*, p. 371.

103 Roland Barthes, *Le Neutre*, p. 51 ; 67.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

réversible. En tout cas qu'il ne se déroule pas en ligne droite[105] ». Aussi peut-on considérer, chez Tarkovski comme chez Epstein, par le recours ponctuel à la figure de l'escargot ainsi qu'à une pensée de la réversibilité du temps cinématographique chez eux, véritable recherche du temps perdu pour Tarkovski qu'il relie à Proust[106], un point de rencontre, pouvant faire de l'escargot le paradigme même de celle-ci. Le cinéma est essentiellement « nostalgique » pour Tarkovski, tourné vers le passé « comme par un cordon ombilical »[107], d'où l'importance de l'enfance dans son cinéma notamment.

On pourra rapprocher cela de Robert Smithson, qui, à propos de *Spiral Jetty* (1970), œuvre de *Land Art* dont il a fait un film, à une époque contemporaine de l'océan-cerveau protoplasmique du *Solaris* (1972) de Tarkovski, associe mouvement spiralaire, référence au protoplasme et régression temporelle, et fait de la spirale la définition même du film[108].

La forme spirale de l'escargot constitue bien l'image d'un « temps scellé », selon la formule traduite en français de l'ouvrage théorique de Tarkovski, par sa coquille. Image d'un temps fixé dans une matière, c'est encore celle d'un « temps remonté et récupéré », si l'on considère sa spirale involutive, comme l'exprimait Jacques Petit, glosant les propos de Claudel sur la conque de l'escargot[109].

La spécificité du cinéma comme temps scellé est cependant de présenter ce temps saisi en mouvement : aussi, la notion de *Leitfossil* chez Aby Warburg, fossile caractéristiquequi n'est pas un fossile au sens trivial, mais un *fossile du mouvement*, un *fossile en mouvement*[110], soit un « fossile minéralisé avec l'énergie vitale du mouvement[111] », et dont « la trace d'un corps mollusque[112] » constitue un *exemplum*, semble-t-elle à même de caractériser *littéralement* le cinéma sur le modèle du corps de l'escargot et de sa coquille. Le Nautilus Pompilius est d'ailleurs un « fossile vivant ». Cela peut être rapproché des formules de Bazin (« momie du

104 Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, [Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989], Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 57. Dorénavant, *TS*.

105 *Id.*, *Journal (1970-1986)*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 147 (nous soulignons).

106 *Id.*, *TS*, p. 78 notamment.

107 *Ibid*., p. 131, 187.

108 « Pour mon film (*un film est une spirale composée de photogrammes*), je me ferais filmer par un hélicoptère (du grec *helix*, *helikos* qui veut dire spirale) directement en surplomb de manière à saisir l'échelle en termes de pas erratiques. […] *Après les pas dans la spirale nous retournons à l'origine, revenus à un protoplasme pulpeux*,œil flottant porté au gré de l'océan antédiluvien » : Robert Smithson, « *The Spiral Jetty* », dans *Arts of the Environment*, éd. Gyorgy Kepes, New York, Braziller, 1972, p. 222-232 ; republié dans *The Writings of Robert Smithson*, éd. Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979, p. 143-153 – nous traduisons et nous soulignons.

109 Jacques Petit, « À propos d'une fantaisie de Claudel : l'escargot, la coquille et la spirale », art. cit., p. 23 – nous soulignons.

110 Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, « *Leitfossil*, ou la danse des temps enfouis », p. 339.

111 *Ibid*., p. 201.

112 *Ibid*., p. 340.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

changement ») ou d'Eisenstein (« momification dynamique ») pour qualifier le cinéma. Relevons à ce titre que Pollet filme, en plus des escargots mentionnés, des corps fossiles à la fin de *Dieu sait quoi*.

Cependant, la conception d'un temps réversible et récupéré renvoie à une conception générale du temps qui est celle de Tarkovski (Eisenstein n'apprécie d'ailleurs pas Proust comme il peut l'exprimer dans ses *Mémoires*) ; la pensée d'Eisenstein relativement au protoplasme est effectivement du côté d'une régression, celle de l'enroulement placentaire, de la nostalgie et d'un retour en arrière vers une nature primitive, mais qui est dialectisée par une pensée du choc et du conflit, soit par un double mouvement, une spirale involutive et évolutive. Ainsi, lorsqu'il prend l'exemple des dessins de Degas – qu'il modélise par des spirales –, lesquels sont à la fois caractérisés par une dynamique régressive (« ramper en soi-même – tourné à l'intérieur »), produisant un effet d'absorbement du spectateur dans l'image par un système de cercles concentriques, et une dynamique progressive (« lasso qui entraîne "le spectateur hors cadre" »)[113].

Si l'on trouve par exemple la référence à une forme de neutralisation chez Tarkovski[114], les références à celle-ci chez Eisenstein rendent compte d'un parti-pris inverse. Il prend d'ailleurs au sein du texte « *Organicità e "immaginità"* » l'exemple de la neutralisation d'un élément dynamique (« *neutralizzare l'elemento dinamico* ») au sein d'un extrait exprimant le passage d'une symétrie dynamique à une symétrie statique comme une simplification vulgaire. C'est un exemple négatif chez lui avec le modèle de Janus *bifrons* comme simplification du modèle de l'unité dans l'opposition. C'est ce modèle qui est un principe dynamique fossilisé (le terme « *fossilizzato* » est utilisé), et qui renaît, est dynamisé par la conception dialectique de l'unité dans l'opposition, dont l'exemple qu'il prend est la spirale (ou ligne serpentine) chez Léonard de Vinci[115].

C'est la raison pour laquelle le modèle de l'*ouroboros* n'est pas pertinent pour lui, lorsqu'il convoque une « ligne de développement artistique refermée sur elle-même, tel un serpent qui se mord la queue et enferme en lui les tendances de développement de toutes parts opposées au capitalisme[116] », mais davantage le vers *Syllis prolifera*, constitué d'organismes à la fois indépendants et inséparables[117], ou le serpent, qui comme la ligne serpentine, associée à la spirale, constitue pour lui

113 Oksana Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », art. cit., p. 49-51.

114 Voir Andreï Tarkovski, *TS*, p. 130 : « Peut-être faudrait-il *neutraliser* l'effet actif de la couleur en alternant les séquences couleurs avec des séquences monochromes, pour alléger, estomper l'impression produite par tout le spectre… » (nous soulignons).

115 Sergueï M. Eisenstein, « *Organicità e "immaginità"* », art. cit., p. 84.

116 *Id*., *Cinématisme, peinture et cinéma*, *op. cit*., « Rodin et Rilke », p. 241.

117 Oksana Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », art. cit., p. 38 ; note 45, p. 65-66.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

le diagramme des processus essentiels de la formation et du mouvement de l'ordre naturel et social, expression d'un passage dialectique[118]. C'est encore le vol des oiseaux qui constitue un modèle appréhendé dans sa continuité avec le modèle du serpent et de la spirale (le mouvement hélicoïdal lui permettant de voler), vol qu'il faut en effet relier aux notions de ligne serpentine, de fugue musicale, qu'Eisenstein rattache précisément au terme « *flight*[119] ». Le cinéma serait un « vautour d'acier » qu'il convoque à la fin de « Rêve de vol plané » (1946), « non comme une copie de la nature vivante, mais comme l'accomplissement du principe même du vol réalisé par de nouveaux moyens qui soient ceux d'une qualité nouvelle[120] ». En d'autres termes, le neutre n'est qu'un état originel, utopique, pour Eisenstein précédant la différenciation, à la manière du communisme primitif[121], et figuré par le protoplasme, le mollusque ou l'amibe. C'est le stade du *ciné-mollusque* comme nous avons cherché à le montrer, et dont le cinéma de Tarkovski avec l'océan-cerveau protoplasmique de *Solaris* rend compte par exemple.

Avec la figure de l'escargot, nous sommes certes bien en présence d'une *conception anthropologique essentielle du cinéma*, mais aussi d'une *conception régressive, négative, passive*[122]. Le cinéma de Tarkovski[123] exprime par cette voie les caractéristiques du neutre, d'un temps étendu, suspendu, ralenti et scellé, et de la conjuration de la perte, au risque de la perte même du cinéma : selon la formule d'Edgar Morin, « la perte de mouvement est au sens vital la perte de souffle du cinéma[124] ». C'est une dialectique paradoxale qu'on dira indialectique[125], à l'inverse

118 Barthélémy Amengual, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 85, à propos du texte « Organicité et imagicité » (1934). Voir Sergueï M. Eisenstein, « *Organicità e "immaginità"* », art. cit., p. 75.

119 Oksana Boulgakova, « Comment éditer Eisenstein ? Problème de *Méthode* (extraits inédits) », art. cit., p. 46. Sur les liens entre ligne serpentine d'Hogarth, fugue, « *flight* », fuite : « Hogarth : (« *Analysis of beauty* »)* Sur l'intérêt de la ligne comme vestige… de la vie errante des chasseurs, le plaisir de la poursuivre, la suivre, courir après elle. Ajouter quelque chose sur la fugue — de la racine « *flight* »*— fuite ! *i.e.* le même élément dans le son dans la forme haute. Mais le même dans la musique — dans la mélodie — « *we don't hear a melody — we can or cannot follow it* » [nous n'entendons pas une mélodie, nous la suivons ou non] (Lang)* ». Relevons que c'est d'ailleurs un continuum entre serpent et oiseau qu'Eisenstein énonce à la fin de « Rêve de vol plané », dans Sergueï M. Eisenstein, *MLB*, p. 62-64.

120 Sergueï M. Eisenstein, *MLB*, p. 64. Relevons que le vautour renvoie également à un paradigme régressif chez Eisenstein, associé à la lecture d'*Un Souvenir d'enfance de Léonardde Vinci* (1910) de Freud.

121 Nous remercions Antonio Somaini pour cette formule.

122 Karl Sierek a proposé une conception anthropologique négative du cinéma rapportée à une conception dialectique. Voir Karl Sierek, « Essai d'anthropologie négative du cinéma », Colloque « Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie », déjà cité. Signalons à ce titre que Naoum Kleiman a proposé la formule d'Adorno de « dialectique négative » relativement à Eisenstein. Voir Sergueï M. Eizenchteïn, *Neravnodouchnaïa priroda*, tome I, éd. Naoum Kleiman, Moscou, Mouzeï Kino, Eizenchteïn-Tsentr, 2004, p. 23.

123 Il faut ici cependant préciser que le motif du serpent est aussi présent chez Tarkovski, mais qu'il est moins à appréhender dans sa dimension dialectique que dans sa dimension « indialectique », qui a à voir avec des problématiques théologique et thérapeutique, à la manière du thyrse et du caducée valéryens. Le motif des oiseaux est aussi présent chez Tarkovski.

124 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit*., p. 198.

125 Le neutre peut être caractérisé comme « indialectique » chez Barthes car celui-ci prend l'exemple du verbe intransitif « mourir » dans son cours sur *Le Neutre* et il associe le terme « indialectique » à la mort dans *La Chambre Claire* et à la photographie de sa mère.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'une dialectique active, extatique. C'est en effet du côté du gratuit, de la « pure perte » dans les termes de Carlo Ossola, que Tarkovski plaçait la création artistique :

> L'Orient était plus proche de la vérité que l'Occident. Mais la civilisation occidentale a englouti l'Orient avec ses prétentions matérielles. […] En dernière confidence : l'humanité n'a jamais rien créé de désintéressé, si ce n'est l'image artistique. Et peut-être toute l'activité humaine trouve son sens dans la création d'œuvres d'art, dans l'acte créateur absurde et gratuit [126].

Significativement, dans *Stalker*, en amont de la séquence à l'escargot, le personnage de l'Écrivain énonce un propos similaire : la raison d'existence de l'humanité est la création d'œuvres d'art, d'images véritables (c'est le terme « *obraz* »qui est utilisé et qui a une antériorité dans la théorie du film d'Eisenstein) à caractère désintéressé[127]. C'est tout l'enjeu de l'image cinématographique (selon le terme de *kinoobraz* qu'il utilise) pour Tarkovski relativement à Eisenstein notamment : ce sont deux voies cinématographiques qui s'expriment, deux voies anthropologiques, l'une indialectique, neutre, passive, l'autre dialectique mais figurées par le même schème, la ligne serpentine ou ligne en escargot ou spirale.

***

Si le cinéma bave d'âme, qu'il est visqueux et lacrymal, selon les expressions d'Edgar Morin et que son âme est à la frontière d'une nature fluide, mousseuse, nébuleuse, gazeuse ou aqueuse[128], on a souhaité montrer que la métaphore du *ciné-mollusque* était opérante. Edgar Morin convoque à ce titre la figure de la méduse pour l'âme du cinéma ou celle de l'araignée pour la caméra[129] – l'araignée et la coquille sont associées dans la pensée valéryenne notamment[130], et Valéry convoque la figure de la méduse qu'il voit à l'écran dans *Degas Danse Dessin*.

Morin, qui cite ponctuellement Epstein ou Isou dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), a recours à plusieurs reprises au terme de « sécrétion », exprimant que le cinéma insuffle aux objets des puissances dynamogènes (Bachelard) qui *secrètent* l'impression de vie, étendant encore la notion à l'imaginaire propre au cinéma, « comme *sécrétion placentaire* qui nous enveloppe et nous

---

126 Andreï Tarkovski, *TS*, p. 223.

127 *Id.*, « Stalker », dans *Œuvres cinématographiques complètes II*, Paris, Exils Éditeur, co. « Littérature », 2001, p. 249.

128 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, respectivement p. 116-117 ; p. 73. Voir notre note 35 à propos du terme « mousseux ».

129 *Ibid.*, p. 114 ; 132. Sur l'âme du cinéma et l'animal, voir Étienne Souriau, « L'Univers filmique et l'art animalier », art. cit., p. 56.

130 Voir Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, p. 298 notamment.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

nourrit[131] ». Ainsi, le cœur du cinéma peut bien être le corps de l'escargot, « *that trembling delicate and snail-horn perception of beauty*[132] » selon la formule de John Keats, laquelle perception attend d'être actualisée par l'homme, cet animal qui va au cinéma, selon l'expression de Giorgio Agamben[133], devant se faire non pas mollusque, comme le raillait le critique Lionel Landry[134], mais « escargot sympathique ». Ainsi, Deleuze exprimant avec fantaisie : « l'escargot, c'est un hermaphrodite, oui, mais virtuel. Pourtant, c'est réel, mais c'est pas actuel. C'est réel : il a les deux sexes. Mais ce n'est pas actuel. Ça ne peut s'actualiser que si ça passe par la relation avec un autre escargot[135] ». Morin évoquait la « vision psychologique » du spectateur comme étant conduite par « un œil qui se détacherait du corps, pédonculé, baladeur, circulant hors de son point d'attache et toutefois relié à lui[136] ».

131 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit*., p. 210 – nous soulignons.

132 Lettre de Keats à Haydon, voir Yves Thierry, *Du Corps parlant : le langage chez Merleau-Ponty*, Bruxelles, Ousia, 1987, cité dans Jean-Jacques Lecercle, « La chair de l'escargot », *Théorie-Littérature-Enseignement*, « Figuralité et cognition », Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, n° 9, Automne 1991, p. 183.

133 Giorgio Agamben, « Le Cinéma de Guy Debord », dans *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique », 1998, p. 66.

134 Lionel Landry, « Les amis du cinéma », *Cinémagazine*, n° 25, 20 juin 1924, p. 483 : « Le véritable amateur doit, selon une formule célèbre, être *conscient* et *organisé*. *Conscient* en ce sens qu'il ne doit pas retourner périodiquement devant l'écran suivant le rythme d'un mollusque qui suit la marée, mais bien savoir ce qu'il veut voir, comprendre et analyser ce qu'il voit ».

135 Deleuze / Foucault, *Le Pouvoir* (cours 11 - 21/01/1986 - 4), transcr. Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University), ressource en ligne http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=448(nous soulignons).

136 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit*., p. 130.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Le médium cinématographique : de l'« escargot mental » à la « ligne en escargot »
- Cinétisme protoplasmique de l'escargot : dynamisme, suture, viscosité, ralenti, régression
- Réversibilité temporelle, temps scellé

AUTEUR

Marie Gueden
Voir ses autres contributions

Courriel : mariegueden@hotmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.