



**HAL**  
open science

## Du nouveau sous le soleil Phase IV ou l'écologie selon Saul Bass

Joachim Daniel Dupuis, Abdel Aouacheria

► **To cite this version:**

Joachim Daniel Dupuis, Abdel Aouacheria. Du nouveau sous le soleil Phase IV ou l'écologie selon Saul Bass. *Chimères : revue des schizoanalyses*, 2021, N° 98 (1), pp.135-150. 10.3917/chime.098.0135 . hal-03388260

**HAL Id: hal-03388260**

<https://hal.umontpellier.fr/hal-03388260v1>

Submitted on 20 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Du nouveau sous le soleil

## Phase IV ou l'écologie selon Saul Bass

Par Joachim Daniel Dupuis et Abdel Aouacheria

[joachimdupuis@orange.fr](mailto:joachimdupuis@orange.fr) ; [abdel.aouacheria@umontpellier.fr](mailto:abdel.aouacheria@umontpellier.fr) ISEM, Institut des Sciences de l'Evolution de Montpellier, Université de Montpellier, CNRS, EPHE, IRD, Montpellier, France

**Cette année 2020 célèbre le centième anniversaire de la naissance de Saul Bass, designer graphique de génie et inventeur du générique de film. Moins connue, son approche de notre rapport à la Nature porte un discours moderne, en avance sur son temps, dans le champ bouillonnant de l'écologie, cette grande affaire du XXI<sup>e</sup> siècle.**

Dans les années 50, Saul Bass révolutionne le générique de film et devient en quelques années le graphiste incontournable des plus grands réalisateurs américains de l'époque (Preminger, Frankenheimer, Wyler, Hitchcock, Scorsese, etc.) et des grandes entreprises qui lui confient la tâche de créer l'identité visuelle (*corporate identity*) de leur marque (Bell, American Airlines, Minolta, etc.). Malgré les impératifs qui sont les siens de rendre compte du *climat* d'un film ou de *l'image de l'entreprise*, il garde sa liberté et impose à tous son style dans la lignée du Bauhaus et du constructivisme russe. Mais c'est en devenant réalisateur à son tour, dans les années 60, qu'il peut affirmer ses idées. Il s'essaie à tout : l'animation, le documentaire et la fiction. Paramount, emballé par un de ses projets (*Change*, qui ne verra pas le jour) et escomptant qu'il ne mettra aucun frein à son imagination, lui propose de réaliser, avec Mayo Simon, une « histoire de fourmis ». Ce sera : *Phase IV*.

### ***Phase IV* : une fable (myrm)écologique**

Dans un entretien pour le périodique *Dope*<sup>1</sup>, il décrit lui-même ce film comme un thriller proche de la « science-fiction, surréaliste *et écologique* », qu'il tourne et réalise à une époque où commencent à émerger des long-métrages écologiques liés pour la plupart à la contre-culture (on retiendra en particulier *Silent Running* sorti en 1972 et *Soylent Green* en 1973). Les critiques de l'époque le confirment : le film est vu « principalement comme une parabole écologique »<sup>2</sup>. Du point de vue de l'historien du cinéma, Saul Bass semble ainsi avoir voulu s'engager politiquement dans la défense de la nature. Pourtant, on déchanté un peu avec la présentation du *pitch* du film. Car de la nature, il n'en est finalement question que sous une forme très restreinte, qui associe un changement de comportements des fourmis à un événement cosmique, une irradiation qui implique le soleil. Suite à ce processus inexplicable dans l'orbite céleste, les espèces de fourmis, devenues plus intelligentes, cherchent à étendre leur territoire. Bass omet de dire, dans l'entretien, que les fourmis veulent aussi transformer l'espèce humaine, même s'il souligne qu'elles ne sont pas des « monstres » – pour briser l'image traditionnelle des *menaces* dans la

science-fiction. En 1968, dans son fameux *Night of the Living Dead*, George Romero avait lui aussi imaginé une transformation de notre espèce, suite à une irradiation qui allait convertir les humains en morts-vivants.

On peut se demander s'il est judicieux de parler d'écologie à propos de *Phase IV*. Dans son acception première, le mot écologie, qui nous vient du grec *oikos* signifiant « maison » et *logos* signifiant « discours, raison, parole », a été forgé par Haeckel en 1866, qui le revendique d'emblée pour désigner la science qui étudie les « milieux où vivent les êtres vivants » et non leur évolution. Pris dans son sens militant, l'écologie est la réponse aux dangers que l'humanité fait courir à la nature. Même examiné sous toutes ses coutures, *Phase IV* n'est en rien un signal d'alarme devant la destruction des milieux sauvages et des ressources naturelles de la planète ; au contraire de *Solar film*, un court-métrage de Saul Bass sorti en 1980, qui est un véritable manifeste écologique. Et remarquons-le, personne ne s'est empressé, à la fin du visionnage de *Phase IV*, d'adhérer à des causes militantes pour protéger la nature : le film aurait pu même inciter à faire le contraire, puisque dans l'épilogue du film nous assistons à *notre fin* en tant qu'espèce (c'est-à-dire la disparition de *Homo sapiens*). Dans son sens plus politique de critique de la société de consommation, le mot écologie n'est pas non plus recevable, car dans *Phase IV*, il n'est nullement question de problèmes économiques ou sociaux.

A la lumière de ces définitions, Bass est donc très éloigné des préoccupations d'un Richard Fleischer ou d'un Douglas Trumbull, réalisateurs *écolos* s'il en est, qui situent l'action de leurs films dans un futur possible, le plus souvent dystopique, montrant une Nature au bord du désastre. On se souvient de la fin de *Silent Running* où le héros fait exploser sa station orbitale, après avoir libéré dans l'espace des dômes enfermant des jardins, entretenus par des robots. Ce film, et beaucoup d'autres, font écho aux préoccupations du courant écologique australien, initié par Richard Sylvan Routley<sup>3</sup>, pour qui il est urgent et impérieux de définir *le type d'engagement* que l'humain doit adopter vis-à-vis de la Nature, pour que cette dernière soit la moins maltraitée possible. Les modèles d'engagement, comme par exemple celui de *l'entrepreneur*, permettent de réévaluer notre rapport à la nature et le travail à accomplir pour ne pas détruire la planète. Nombre de cinéastes australiens de la fin des années 70 seront également préoccupés par cette perspective écologique, notamment Peter Weir (*The Last Wave*, 1977) et Colin Eggleston (*Long Weekend*, 1978).

Saul Bass ne prendrait-il pas le terme « écologie » de façon tellement générale qu'il en devient un *flatus vocis* ? Ce sens très général serait assimilable à peu de choses près à « ce qui a rapport à la Nature ». Il est clair que si c'est l'étude et la préservation des milieux qui est en jeu dans la sémantique du mot « écologie », elle n'a pas lieu d'être dans un film qui, dès le départ, change la nature d'une espèce (d'hyménoptères) qu'elle va opposer par la suite à l'espèce humaine et si, au bout du compte, cette dernière change à son tour. La dimension darwinienne (ou si l'on préfère malthusienne, de lutte pour la vie) n'est d'ailleurs présente que métaphoriquement, car les fourmis changent les humains non en fourmis ou en esclaves, mais en êtres solaires (comme le suggèrent les deux épilogues du film).

Le film semble également rejeter la position créationniste puisque l'événement cosmique fait perdre à la lignée humaine ses droits et privilèges par rapport à la nature terrestre (« remplissez la terre et dominez-la » indique La Genèse [1,28], injonction à laquelle fera écho le mot de Descartes : « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature », même si son énoncé, plus subtil qu'il n'y paraît, ne doit pas être caricaturé). On se souvient que dans *Bereshit* [2,20], c'est Adam qui nomme les animaux. Rachi commente ainsi le verset de la Torah : « [Dieu] place

(les bêtes) sous la domination de l'homme ». Mais attention, s'il ne le mérite pas, l'homme se retrouve plus bas que la bête et c'est alors elle qui se met à le dominer<sup>4</sup>. Dans le film de Bass, c'est un animal minuscule qui renverse l'homme, et lui arrache sa couronne. La menace est d'autant plus inquiétante que les fourmis peuvent être partout (sous terre), et à la différence des oiseaux (on pense à ceux du *The Birds* d'Hitchcock), sont beaucoup plus nombreuses. Mais cette fourmi, pour menaçante qu'elle soit, n'est déjà plus elle-même, elle n'a déjà plus tout à fait les mêmes comportements ni la même intelligence que celle dont l'avait dotée jusqu'alors son histoire naturelle. Car, en un sens, des événements cosmiques ont provoqué une bifurcation évolutive, changeant non seulement l'identité des fourmis mais aussi, et de façon peut-être encore plus radicale, leur rapport aux représentants de l'espèce humaine.

## Une écologie en devenir

Dans les archives<sup>5</sup> du réalisateur, on trouve bien l'idée que le film est basé sur une lutte darwinienne entre deux espèces mais cela ne veut pas pour autant dire que tout le film suit la doctrine du *Struggle for life* jusqu'au bout. Même si le scénario a évolué, c'est plutôt l'idée d'une régénération écologique, symbolisée par le soleil ou un œuf solaire, qui est centrale dès la première mouture. Celle-ci marque d'abord un conflit entre espèces, puis s'achemine vers une égalité. La forme ovoïde de l'œuf, dont le jaune symbolise le soleil, est présente dans la pensée de Saul Bass au moins depuis 1948 : on la trouve dans un numéro du magazine *Arts et Architecture* dont il avait dessiné la couverture. Il souligne lui-même qu'il s'agit « d'un symbole non seulement d'ordre, mais de croissance réfléchi ». Sorte de *machine-nature* qui oriente la lignée humaine et l'arrache au déséquilibre et aux conflits. On trouve cette notion d'œuf cosmique associé au motif solaire dans plusieurs traditions (indiennes, juive - avec la coquille d'œuf conservée au Musée d'Israël à Jérusalem - et dans la mythologie égyptienne<sup>6</sup>) ainsi que dans le célèbre tableau surréaliste de Vladimir Kush, *Lever du Soleil sur l'Océan*. Le détail des plans de la séquence va évoluer entre cette mouture et la troisième et dernière mouture du scénario, mais l'idée cosmogonique restera.

Ceci étant, comme dans toute production cinématographique américaine, il faut intégrer une logique du conflit (ici, externe), à savoir : l'opposition des espèces qui découle de l'événement cosmique et qui restera inexplicé. Dans la construction voulue par Saul Bass, cette opposition se traduira davantage par la mise en valeur d'un *contraste* entre humains et hyménoptères, que par une simple lutte. Dans le film, il n'y a pas deux espèces qui luttent pour la survie, mais deux sortes de transformation, deux *devenirs* (au sens deleuzien du terme), en décalé : l'une subit sa transformation pendant tout le film (c'est la fourmi) ; et l'autre (l'humain) commence à changer seulement avec l'épilogue. On notera que le choix des fourmis en tant que sociétés d'insectes opposées aux sociétés humaines trouve un précédent, chez Bergson, qui voyait dans les premières l'apogée du développement de l'instinct, et dans les secondes celui de l'intelligence<sup>7</sup>.

Or, considérer que humains et hyménoptères ont pu évoluer chacun dans leur propre direction, pour « faire sociétés », avec leur propre langage (à double articulation *versus* phéromonal), c'est reconnaître que l'évolution n'est pas linéaire, qu'il existe un devenir-hyménoptère parallèle au devenir-humain, qu'il n'est pas vrai que « l'homme est la mesure de toutes choses » (Protagoras). De ce fait,

l'humain, en tant qu'espèce, durant tout le film exprime une inquiétude : celle de perdre sa place dans l'ordre des choses, ce lien *écologique* à la nature qui semble instituer sa domination sur les autres êtres vivants et garantir par là même la préservation de sa lignée évolutive. Il ne s'agit donc pas pour Bass de penser un mouvement de bascule (choix souvent fait par les films de science-fiction dans lesquels le dominant devient le dominé), autrement dit ici un renversement des rapports entre l'humain et la fourmi, ni d'ailleurs un transfert de souveraineté, mais d'opérer en nous une sorte de *dévissage* (dans le sens de défaire ce qui a été vissé, c'est-à-dire changer le point de vue du spectateur grâce à une sémiotique du langage visuel permettant la mise en jeu d'affects).

Le film doit se lire comme une expérience-limite qui permet de questionner notre lieu de vie, l'*oïkos*, qui ne se réduit pas à un espace (domestique), et certainement pas à un espace vital (dont Ratzel, pangermaniste au même titre que Haeckel, va faire une pièce fondamentale de l'idéologie nazie<sup>8,9</sup>). Si dans *Phase IV*, l'humain cherche à protéger son territoire, au point de vouloir exterminer la « vermine » que sont les fourmis, et ce, au moyen de pommeaux de douche géants pulvérisant des pesticides, ce n'est certes pas pour affirmer qu'il peut penser et agir comme un nazi, face à une menace terrible qu'il ne comprend pas. Il s'agit d'illustrer le fait que l'humain est foncièrement *installé* dans un territoire et qu'il est prêt à tout pour le défendre. Mais le point de vue humain n'est qu'un des points de vue possibles du film, car Bass postule que nous pouvons sinon comprendre le changement par le savoir, du moins l'éprouver, et que c'est dès le générique du film, où s'exprime le point de vue solaire (cosmique), que le spectateur peut éprouver physiquement le changement, qui va continuer à l'affecter durant tout le film à travers un *héliographisme*.

Il est clair aussi que si le spectateur du film reste prisonnier de la normativité traditionnelle du conflit, qui, on le sait, a un fond manichéen, il ne pourra que très difficilement entrer dans la spirale solaire (c'est-à-dire dans ce dévissage qui le porte à modifier de l'intérieur son point de vue) : c'est le risque d'une œuvre expérimentale comme l'est *Phase IV*. C'est d'ailleurs la raison des modifications de l'épilogue et de l'insatisfaction de Bass le concernant ; il n'est pas sûr que lui-même ait pensé y parvenir. Peu importe, l'idée est là, si l'on peut dire. La difficulté pour le réalisateur réside dans le fait que nous sommes à la fois trop géocentristes et trop anthropocentristes. Dans ces conditions, comment faire comprendre à l'humain (c'est-à-dire à l'individu-spectateur fondamentalement attaché à son espèce) qu'il s'est possiblement fourvoyé depuis le début ? Qu'il a mordu dans cette fable du conflit interspécifique sans comprendre que l'enjeu était déporté ? Que les personnages du film ne sont pas capables de faire le bond de Zarathoustra ? Plus que de cette logique du conflit, le spectateur est prisonnier de son histoire sur la planète Terre, sa lignée l'enfermant dans un cul-de-sac évolutif à partir duquel tout changement de perspective paraît insurmontable.

## Questionner l'*Oïkos*

L'humain depuis toujours a cherché à se protéger en trouvant refuge dans un lieu qui l'isole quelque peu de son environnement : être dans une « maison » (*domus*) et sous un « toit » (*doma*). Ce motif du *dôme*<sup>10</sup> (et ses variantes : murs, barricades, bunkers, etc.) semble constituer l'un des *topos* les plus solidement ancrés dans l'histoire humaine. Même s'il existe des nids d'oiseaux et des coquilles

d'escargots, on peut affirmer que le dôme a fondamentalement *valeur humaine*. De la caverne préhistorique aux jarres-sarcophages des Égyptiens, de la yourte aux *Amazon Spheres* de Jeff Bezos, des cathédrales gothiques jusqu'aux villes-flottantes des géants de la Silicon Valley, c'est toute une architecture qui se dresse ou qui se creuse dans le rocher, dans la terre, pour assurer à l'humain une sorte de quiétude face au changement (la mort) qu'il n'accepte pas. L'étude qu'il fait de la nature est à ce prix : garantir sa perpétuation en comprenant par quoi il est *entouré*. Le dôme a un goût d'éternité, comme un vieux roi qui refuse de laisser sa place, parce que chaque « refuge [...] nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité », notait Bachelard<sup>11</sup>. Le problème vient de ce que l'être humain voit dans le dôme non seulement un trompe-la-mort mais la solution de tous ses maux, quitte à devoir habiter des ruines, existentielles avant d'être matérielles (le film de Michael Anderson, *Logan's Run*, sorti en 1976, poussera jusqu'à son achèvement ultime cette idée d'aliénation et de digestion par le dôme, de « dômastication » en quelque sorte)<sup>12</sup>.

Ce n'est donc pas un hasard si c'est dans un dôme que se réfugient les scientifiques de *Phase IV* (comme dans d'autres films, dont l'étrange *They Remain* de Philip Gelatt, sorti en 2018) : à l'abri dans leur bulle, ils pourront étudier tranquillement les forces supposément hostiles qui les entourent. Et c'est tant qu'ils ne quitteront pas le dôme qu'ils n'auront pas à vivre le changement, c'est-à-dire la mort ou un autre régime de vie. Lesco, l'un des deux scientifiques présents dans *Phase IV*, est d'ailleurs en même temps le narrateur : s'il peut raconter les événements depuis l'irradiation jusque sa propre transformation, c'est qu'il est devenu (un) *autre*. Le principal atout de Bass n'est pas dans le scénario, qui a été le travail de Mayo Simon, mais dans la réalisation et la composition graphique, deux canaux qu'il maîtrise et à travers lesquels il peut toucher le spectateur et le rendre capable d'éprouver ce changement cosmique. Ce n'est donc pas en se focalisant sur les étapes du scénario que nous apprendrons quelque chose du film, mais en en faisant l'expérience des plans sonores et visuels.

L'intention de Bass est la suivante : comment faire sortir l'humain du dôme qu'il a bâti de ses mains, fruit d'une technologie, de la science, d'innovations multiséculaires en lesquels il croit et par rapport auxquelles il se pense dans son essence ? Il faut bien comprendre que le dôme dans le film n'est pas simplement un bâtiment géodésique, une architecture remplie d'équipements sophistiqués, la prouesse technologique d'un *Homo faber* ou un espace de civilisation dans un monde sauvage. Le repli architectural se double d'un repli sur soi, d'une « amputecture » (une construction qui prive et enferme dans le même temps qu'elle s'élabore). Le dôme incarne essentiellement une vision du monde, cette manière qu'a l'humain de se penser et de se vivre comme autonome (disjoint) par rapport à la Nature. Cette disjonction justifie diverses postures vis-à-vis de la Nature, notamment utilitaristes (le *domus* supposant la *domestication*) et anthropocentrées (les espèces étant indexées par ordre d'importance ou de valeur pour les populations humaines). Elle conforte surtout l'humain dans sa possibilité d'engager des mesures déprédatrices s'il sent qu'il peut perdre sa *position dominante*. Dans *Phase IV*, cette logique de domination s'exprime non seulement par les investigations (invisibles aux fourmis) menées par les scientifiques retranchés dans leur dôme, mais aussi par leurs déchaînements de violence à l'encontre des fourmis lorsqu'ils en sortent (recouverts cette fois-ci de diverses protections : blouses, masques faciaux, avec pour effet de les confiner à nouveau, cette fois-ci sur un mode nomade). Dans le film, le dôme est finalement le prolongement d'une logique politique – qu'on ne voit pas – visant à produire des avant-postes de défense de l'espèce humaine contre *la menace*, cette dernière étant vue depuis la perspective anthropocentrique. Lorsque

la menace n'est pas objective (c'est-à-dire la plupart du temps), l'être humain agit alors pour transfigurer, défigurer, chaque situation, chaque être, en autant de versions potentiellement dangereuses ou monstrueuses.

Pour sortir de ce dôme en brisant la logique de domination dans laquelle s'est enfermée l'espèce humaine, Bass propose une solution, a priori fictionnelle, mais d'une grande portée : changer, entrer dans un devenir-autre, ne plus considérer que le *flow* de l'évolution humaine doit se tarir dans les méandres du progrès scientifique (en réalité techno-économique). Ou pour le dire autrement : être capable d'entrer dans de nouveaux rapports avec la Nature. C'est une axiologie vitale.

## Une transition écosophique

Saul Bass propose, à notre sens, une autre modèle d'écologie. *Phase IV* n'est pas portée par la question de la préservation des milieux, mais plus exactement par l'idée de transformation, transformation de notre rapport à la Nature et la possibilité que celle-ci change et nous change : nous pensions être maîtres de nos changements, avec la médecine, la technoscience, mais nous avons toujours peur du monde. Bass cherche avec Mayo Simon (qui créera quelques années plus tard la série télévisée *L'Homme de l'Atlantide*) à penser les possibilités d'une autre composition, intérieure autant qu'extérieure, de l'humain avec lui-même et son environnement (végétal, animal et cosmique). Il est proche de ce que, quelques années plus tard, Félix Guattari (avec Gilles Deleuze) élaborera avec les concepts de *devenir*, de *ritournelle*. Entre Guattari et Bass, il y a la même idée d'une écosophie, théorisée par le premier et fictionnée par le second.

Guattari distinguera, plus tard, trois types d'écologie<sup>13</sup> : une écologie environnementale, sociale et mentale. L'écosophie qu'il prône implique une sorte de nettoyage de nos conceptions culturelles, sociales et psychiques. L'écologie traditionnelle a beau être tournée vers la Nature, elle ne se remet pas en cause et apparaît au pire comme un parti politique plutôt que comme une philosophie de l'existence. Elle n'entre pas dans les gestes de la Nature, elle ne cherche pas à comprendre ses conduites et processus en dehors du paradigme scientifique (pourtant, la parade amoureuse, la personnalité des insectes, la mémoire sans cerveau des Sensitives, les capacités anticipatrices des lianes à vrille, le mimétisme ne sont-ils pas autant de faces cachées de la biodiversité, dont l'analyse implique davantage qu'une étude biochimique ?). L'écologie d'autre part a une dimension sociale. Sur ce point Guattari souligne que nous sommes soumis à des « agencements capitalistiques » qui réduisent notre capacité à nous ouvrir aux autres (ce qu'une autre grande figure de l'écologie, André Gorz, attribuera, lui, à la nature du travail, source à la fois d'aliénation et d'émancipation). Le philosophe invite aussi à considérer la dimension mentale de l'écologie, le lien que nous avons à la famille, aux groupes que nous formons, à la culture et à l'éthique.

Cependant, Guattari reste marqué par des enjeux qui sont purement le produit actuel, en tous cas occidental de l'être humain, et qui sont profondément liés à des appareils économiques, alors que pour Bass et Simon, pour autant qu'on puisse extraire des idées philosophiques de leur film, les enjeux sont plus profonds et concernent notre capacité d'évoluer. L'expérience inédite d'un *changement*, voilà ce que proposent Bass et Simon après Romero et Kubrick. Romero développera une écologie comme critique du consumérisme : chez lui, le changement est souterrain,

presque osirien, et c'est pourquoi les morts sortent de leurs tombes ; Kubrick, quant à lui, envisagera le changement directement au niveau cosmique : c'est par les monolithes – plats comme des portes et profonds comme des chambres du temps – qu'il opérera la transformation de l'homme, lequel après être parvenu au sommet de son évolution et avoir cherché à déplacer son dôme au-delà de la Terre (par des vaisseaux spatiaux), doit tout abandonner et fondre son corps dans une grande orgie sidérale pour renaître sous la forme d'une étoile vivante.

## Vers une écologie plus qualitative

Dans *Phase IV*, le monde n'est plus conçu comme une maison (l'*oikos*) où toutes les espèces sont censées cohabiter en harmonie, mais l'espace-temps dans lequel les êtres vivants se construisent en permanence, à l'échelle de la lignée comme de l'individu. Les organismes vivants ne se contentent pas d'habiter le monde : loin d'être achevés, finis, ils y trouvent un territoire, éminemment relationnel, où chaque individu, chaque espèce s'ouvre aux possibles de la mutation, du changement et de la mort, pour que puissent advenir d'autres individus et d'autres espèces. Le monde ne cesse d'être ce qu'il a toujours été : la réalité au sein de laquelle des choses changent perpétuellement de forme et où des êtres vivants peuvent *croître*, en relation (pas forcément utilitaire, ni toujours tout à fait gratuite) les uns avec les autres. Dans cette perspective, la Nature est par essence *en partage*, non pas parce que certaines espèces (en particulier l'humain) seraient plus apte que d'autres à s'y multiplier ou à la cultiver, mais parce que le sort commun de tous les vivants serait de partager dans la Nature une même trajectoire d'êtres-en-croissance. En mettant en scène un conflit moteur entre fourmis et humains, Bass cherche à montrer que chaque groupe forme une communauté de croissance en lui-même, mais aussi pour l'autre groupe (fourmis ou humains), et par extension pour tous les groupes embarqués dans cette aventure de la Vie sur Terre. Dans un certain sens, chaque groupe d'êtres vivants se trouve en position d'agir « comme maître et possesseur de la Nature », puisque c'est la croissance même, au sein de cette Nature, qui est en commun, tout organisme étant jardinier d'autres organismes et lui-même jardin pour d'autres encore, formant une écologie au sens profond du terme. Chaque individu, chaque espèce croît (en plus de se multiplier, les corps étant singuliers et composites, faits de symbioses, de parasitages et d'accidents uniques) en devenant partie prenante du « destin » évolutif des autres. Le dernier *voice-over* de *Phase IV* est sans équivoque, la voix du narrateur déclarant : « *We knew then, that we were being changed, and made part of their world* » (« Nous avons alors su que nous étions en train d'être changés, et d'être incorporés à leur monde »). Cette intégration à un autre monde a par ailleurs le pouvoir d'engendrer une connaissance concrète, celle qui naît avec (*cum crescere*) la rencontre de l'objet à connaître (le second générique de fin, retrouvé il y a quelques années, montre l'union entre le docteur Lesko et une habitante de la région, Kendra, comme Adam et Eve après leur bannissement, qui se *connaissent* en s'unissant).

En opérant ce parti-pris, en mettant le *croître-ensemble* au cœur de sa préoccupation, Bass réussit à éviter les écueils inhérents aux autres positionnements vis-à-vis de la Nature. A commencer par l'anthropocentrisme, en tuant dans l'œuf tout exceptionnalisme humain et en stérilisant toute tentative de l'ériger comme étalon métrologique des autres formes de vie. Dans son prolongement, le zoocentrisme se trouve également disqualifié, puisqu'il n'y a aucune raison, dans une logique de croissance pan-communautaire, de se concentrer sur tel ou tel sous-



groupe d'animaux (en particulier ceux dont les humains pensent qu'ils sont dotés comme eux, mais bien entendu dans une moindre mesure, de sensibilité). Même la troisième attitude, le biocentrisme, qui consiste à essentialiser la biosphère (voire l'environnement au sens large), à l'appréhender de façon abstraite, est écartée. Alors, que reste-t-il ? Une fois dépouillé de toutes les autres perspectives, depuis où, et sur quoi, est-il pertinent de poser les yeux ? *Phase IV* ne fait pas que réfuter les options précédentes, le film va plus loin et propose de déporter le regard à la source de la croissance : le soleil. Ce faisant, Bass ne suggère pas de reconstituer un autre centre, d'instituer un héliocentrisme, mais de faire imploser l'idée même de centre, en s'intéressant à l'étoile qui est à l'origine de la vie sur Terre et qui rythme la croissance de tous les êtres vivants. En mettant l'accent sur la *croissance-ensemble* à travers l'image du Soleil, il n'est plus question qu'une partie (l'humain, les animaux, le *bios*) remplace le tout, encore moins de penser la situation en termes politico-économiques (l'énergie solaire est gratuite et ne nécessite que d'être captée, ce que les végétaux chlorophylliens font très bien, sans revendiquer un quelconque *droit* ou *intérêt* cher à certains activistes, et sans référence au Capital). La proposition métaphysique de *Phase IV* fonctionne sans recourir non plus au concept de « réseau », déjà-presque usé aujourd'hui, mais en vogue dans les années 1970, sur l'héritage encore frais de la théorie de l'information. En inscrivant l'existence dans un devenir-solaire, cette métaphysique, même si elle ne porte son attention sur aucun être vivant en particulier, ne duplique pas pour autant la logique abstraite du biocentrisme. Les existences singulières ne sont pas niées, mais comme il semble impossible de nous extraire de notre point de vue d'humains (comme l'a bien expliqué Thomas Nagel<sup>14</sup>), ce qui est vu en elles, c'est leur propension à la croissance et à la régénération, leur état d'être-en-construction ; plutôt que de se focaliser sur telle ou telle forme, c'est la faculté à *produire* des formes qui est mise en avant, ainsi que la *manière* de croître. En ce sens, l'écologie de Saul Bass est une écologie de la croissance *qualitative*, rejoignant – par le biais du cinéma – l'écophilosophie que nous avons croisée plus haut.

## Conclusion

A bien des égards avant-gardiste, *Phase IV* est la réponse de Bass et de Simon à une conception trop restrictive de l'écologie. L'écologie n'est pas seulement limitée à l'environnement, elle doit envisager la mentalité des êtres humains, leur rapport à soi et à l'autre (préfigurant en cela l'écophilosophie de Guattari, après celle de Hans Jonas et avant les travaux d'Isabelle Stengers et l'éthique générale du *care*, formalisée trois décennies plus tard par Carol Gilligan et Joan Tronto). Avec son écologie décentrée, car portant sur l'idée même de croissance et de régénération, dont « le centre est partout et la circonférence nulle part » (Pascal), ce film évite les apories imposées par tous les *-centrismes* (y compris l'idée d'un Anthropocène fabriqué par l'humain), et ouvre la voie à un nouveau paradigme de cohabitation dépassant les oppositions entre organismes et milieu, célébrant les communautés (de croissance et de destin planétaire) et le changement à toutes les échelles (de celle de la fourmi jusqu'à celle du cosmos, en passant par la dimension humaine). Le changement passe dans le film par une *apoptose* du dôme (son autodestruction) mais aussi d'une façon plus subtile à travers le parasitage et la métamorphose du générique. Ce dernier, unique, traverse le film et le modifie, lui faisant perdre sa souveraineté classique. Qui s'en étonnera : les génériques ne sont-ils pas pour Bass, depuis le commencement, ce qui interroge le mieux notre manière *d'habiter* un film ?

## Sur les auteurs

**Joachim Daniel Dupuis**, philosophe et docteur en philosophie, a longtemps enseigné le cinéma en classes préparatoires. Il est critique de cinéma et auteur deux livres sur Saul Bass : *Alfred Hitchcock, Saul Bass et la scène de la douche* (L'Harmattan, 2019) et *Écologie et cinéma, Saul Bass - Des fourmis et des hommes* (L'Harmattan, 2020, à paraître).

**Abdel Aouacheria** est docteur en biologie, chercheur au CNRS, Habilité à Diriger les Recherches. Spécialisé dans l'étude de la vie et de la mort cellulaire, il s'intéresse à la manière dont les représentations du vivant permettent de penser les autres secteurs de l'activité humaine (culturel, artistique, social, politique...). Il est l'un des membres fondateurs du réseau Reliance en complexité adossé à la Chaire UNESCO d'Edgar Morin.

## Pour aller plus loin

---

<sup>1</sup> *Film Dope*, n° 3, 1973, p.6

<sup>2</sup> Jennifer Bass et Pat Kirkham, *Saul Bass, A life in Film and Design*, United Kingdom, Laurence King, 1997, p.257-258.

<sup>3</sup> Richard Sylvan Routley. « Is There a Need For a New, an Environmental Ethic ? », in *Philosophy and Science, Morality and Culture : Technology and Man, Proceedings of the Xvth Congress of Philosophy*, Varna (Bulgarie), Sophia Press, 1973, p.205-210.

<sup>4</sup> Elkouby Janine, « Le masculin et le féminin dans l'exégèse de Rachi sur la Genèse », *Pardès*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 17-35.

<sup>5</sup> Saul Bass à Morrie Marsh, 24 août 1971, *Saul Bass Papers*, box 14, fichier 302, Margaret Herrick Library. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences : « a feature based upon the Darwinian extension of the present ecological relationship of man and the insect world-projecting a conflict between them as to which may turn out to be the dominant species. »

<sup>6</sup> Serge Sauneron et Jean Yoyotte, « La naissance du monde selon l'Égypte ancienne », in *La Naissance du monde*, Paris, Collection « Sources orientales », Seuil, 1959.

<sup>7</sup> Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013 (Ed. originale : 1932).

<sup>8</sup> Dominique Bourg et Alain Papaux, *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015

<sup>9</sup> Johann Chapoutot, *La révolution culturelle nazie*, Gallimard, 2020.

<sup>10</sup> Aouacheria et Dupuis, « Fenêtres sur cour : vivre et penser sous un dôme », *The Conversation*, 10 mai 2020.

<sup>11</sup> Bachelard, G. (1967), *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 131.

<sup>12</sup> Dupuis et Aouacheria, *La biopolitique vue du cinéma : l'Age de cristal*, L'Harmattan, collection Ouverture philosophique, 2018.

<sup>13</sup> Félix Guattari, *Les Trois écologies*, Galilée, 1989.

<sup>14</sup> Thomas Nagel, « What Is It Like to Be a Bat? », *The Philosophical Review*, vol. 83, no. 4, 1974, pp. 435-450.