

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016
Varia

Jean-Michel Durafour, *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*

Aix-en-Provence, Rouge profond, collection « Débords », 2015

Benoît Turquety



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5143>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 222-226

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Jean-Michel Durafour, *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 09 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5143>

au film de Bergman son côté théorique, cérébral » (p. 106), il tourne l'objection en éloge en tirant parti de sa formation de médiéviste : « Mais après tout même ce reproche d'abstraction peut se retourner à l'avantage du film : le récit allégorique ne fut-il pas une de grandes formes narratives de l'Occident médiéval (*le Roman de la Rose*, par exemple) ? » (p. 107). Chemin faisant, de La Bretèque adoucit aussi quelques jugements de son précédent livre : sévère en 2004 pour le (certes très austère !) *Voyage étranger* (sorti en 1992, et non en 1991) de Serge Roulet (« Faute de la conviction et de l'ardeur que l'on sent sous la glace chez Bresson, sa tentative courageuse ne convainc pas. Son Alexis janséniste et agnostique nous laisse indifférent », 2004, p. 197), il estime aujourd'hui que « Serge Roulet [– et non Rouillet ! –] réussit la gageure de présenter une encyclopédie crédible de ce que pouvait être l'existence dans une communauté monastique à cette haute époque » (p. 213).

Ce dernier film est évoqué dans la conclusion qui, plutôt que de clore le propos, l'ouvre, par le commentaire rapide de quelques films récents, sur un possible avenir du cinéma médiévalisant : délaissant ici la catégorie syncrétique du post-moderne qui était l'objet de son dernier chapitre, de La Bretèque tend ici à renouer avec une certaine « modernité » presque minimale : *la Jeune Captive* de Philippe Ramos (2011) et *Orléans* de Virgile Vernier (2013) dépouillent Jeanne d'Arc de son aura héroïque ; *le Voyage étranger* met en abyme, on l'a vu, une ascèse radicale ; *Silvestre* de Monteiro (1982) « recrée un Moyen Âge rêvé, réinventé par l'imagination populaire » (p. 214) ; et le mot de la fin est laissé au déconcertant *Monde vivant* d'Eugène Green (2003), sorte de conte de fée pour adolescents qui récrit *le Chevalier (r)au lion* de Chrétien de Troyes, et qui, « à mi-chemin de Bresson et de Rohmer [invente] à son tour ses propres solutions » (p. 216). En fin de parcours, de La Bretèque, qui a montré qu'il savait apprécier et comprendre des films d'esthétiques extrêmement diverses, rompt donc résolument des lances pour un cinéma d'auteur exigeant voire expérimental.

Rectifions en passant deux petites bévues ; p. 44, il nous est dit que le médiéviste Gustave Cohen est mort en déportation, ce qui est heureusement faux : Cohen a passé la Seconde Guerre mondiale en Amérique du Nord et est revenu à la Sorbonne après la Libération ; p. 47, de La Bretèque (le confondant sans doute avec Welles ou Polanski) attribuée à Laurence Olivier un *Macbeth* : le lecteur aura de lui-même corrigé en *Hamlet*.

On regrettera aussi, mais c'était sans doute là une contrainte de la collection, l'absence d'une bibliographie (il y a toutefois un index des films) et la modestie des notes qui réduisent parfois les références au strict minimum, quand elles ne les évaluent pas complètement.

En définitive, de La Bretèque allie à un degré rare, intelligence, finesse et érudition. Tirant le meilleur des savoirs (cinématographiques, historiques, littéraires, sémiotiques) qu'il met en dialogue, il propose tant dans sa somme de 2004 que dans sa synthèse condensée de 2015 un modèle de lecture transversale d'un objet esthétiquement, historiquement et sociologiquement complexe. Évitant l'impressionnisme comme la dérive jargonante, et sans jamais céder à la tentation d'hypostasier son sujet (ce qui lui permet de transcender l'apparent arbitraire de son choix thématique), il nous propose une magnifique leçon d'herméneutique comparée qui apporte une pierre essentielle aux études, aujourd'hui très florissantes, de « réception » du Moyen Âge dans la modernité.

Alain Corbellari

Jean-Michel Durafour, L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative, Aix-en-Provence, Rouge profond, collection « Débords », 2015, 160 pp.

Cet ouvrage de Jean-Michel Durafour, agrégé de philosophie aujourd'hui maître de conférence à l'Université Paris-Est, s'inscrit à première vue dans un « genre » important de l'édition en cinéma : celui des courts livres centrés sur une analyse de film. Plusieurs éditeurs y ont consacré des collections entières : « Film Classics » au British

Film Institute, « Cinéphilie » chez La Transparence – où Jean-Michel Durafour a déjà publié *Millennium Mambo* en 2006 –, ou « Côté films » chez Yellow Now. À certains moments, ce « genre » apparaît effectivement comme tel : on retrouve dans beaucoup de ces ouvrages, surtout ceux provenant des milieux français, un positionnement similaire. L'analyse de film y apparaît comme le lieu du *je*, de la subjectivité revendiquée dans le rapport au cinéma, éventuellement de l'autobiographique, en tout cas du littéraire. On peut citer quelques lignes de l'introduction de « *L'homme d'Aran* » de Robert Flaherty par Frédéric Sabouraud (Crisnée, Yellow Now, 2012, pp. 5 et 6) : « Voir *l'Homme d'Aran* pour la première fois fut une expérience d'une rare intensité. [...] Je tourne autour du film comme les vagues autour des rochers. J'hésite, je ne sais par quel bout le prendre. Deux portes s'ouvrent à moi, mais les mondes auxquels elles donnent accès sont immenses et je crains de m'y engager. »

Le livre de Durafour relève pleinement de ce mode d'écriture, tout en y instaurant quelques décalages. « Le texte qu'on va lire – écrit-il en ouverture de son avant-propos – propose une interprétation plurielle de *l'Homme invisible* (*The Invisible Man*, 1933) de James Whale [...]. Cette manière de voir *très autrement* ce film [...] a été contemporaine de deux expériences de lecture, que je veux rendre ici, pour tout commencer, car je crois qu'elles ne seront pas inutiles au lecteur qui aime les raisons, d'autant que ces épreuves sont aussi *des événements de la vision* » (les passages soulignés le sont par l'auteur). Cette entrée en matière établit d'emblée un cadre d'appréhension du texte tout à fait spécifique. L'interprétation y apparaît comme ce qui laisse à l'auteur la plus large marge quant à son objet, ne relevant ni de la question « Comment ça marche ? », ni vraiment de la question « Qu'est-ce que ça veut dire ? », pour reprendre la dichotomie deleuzienne. L'interprétation s'y entend comme discours à partir de l'objet plutôt que portant strictement sur l'objet. Le « *très autrement* » souligné renvoie à cette distance prise avec le film, qui doit autoriser une posture plus libre de l'interprète,

menant l'objet vers des pistes nouvelles peut-être, en tout cas revendiquées comme absolument subjectives. La pluralité de l'interprétation, annoncée dès les « soties » du sous-titre – « soties » dont on peine à voir, à la lecture de l'ouvrage, la dimension satirique – et permise par, mais aussi garante en retour de la subjectivité de la lecture, ou de la vision.

Cette herméneutique subjectiviste pourrait apparaître comme une position épistémologiquement faible pour l'esthétique, restreignant de fait la portée possible du texte même. Une trace s'en retrouve dans l'appel au « lecteur qui aime les raisons » : les raisons qui sont déployées ici ne sont pas l'explicitation de méthodes ou d'a priori, mais le récit des coïncidences subjectives qui se trouvent, justement par leur subjectivité, justifier au mieux pour l'auteur la configuration prise finalement par l'ouvrage. Pourtant, celui-ci fait montre d'une notable ambition. C'est d'ailleurs l'un des aspects agréables de sa lecture, qu'il confronte le lecteur à des domaines très variés, énumérés en quatrième de couverture : « aussi bien la phénoménologie de la perception, l'histoire de l'art, la théorie du cinéma, la théologie chrétienne mais encore l'architecture, les techniques sonores ou la modélisation informatique... »

En cohérence avec cette approche subjective et plurielle plutôt que réellement argumentative, le texte adopte une structure disjointe voire fragmentaire sinon digressive, en cinq parties constituées de brèves sections d'une à trois pages quasi autonomes. Ces sections déploient la pluralité évoquée des pistes interprétatives, menant chaque fois le film dans une direction que l'auteur ne cherche pas à articuler strictement avec les autres, mais qui s'ouvrent en éventail sur des zones finalement parfois incertaines. Les connexions s'opèrent alors sur la base de l'analyse du film lui-même, mais aussi des commentaires pré-existants (notamment ceux de Charles Tesson, ou Barbara Le Maître) dont Durafour reprend parfois les sentiers de pensée, que ce soit pour les prolonger ou pour en discuter les attendus. Finalement, ce sont toutefois les textes *autres* qui dominent, ceux provenant de

l'extérieur du champ des études cinématographiques, issus plutôt d'une certaine esthétique française contemporaine (Jean-Louis Schefer, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy) qui fournit le cadre d'écriture du livre.

Cinq parties donc, dont le lien avec l'objet-film qui leur sert de départ va se distendant à mesure de l'ouvrage. La première s'occupe de la question du nu, interrogeant le rapport au corps, à la peau, à l'organique et au sexué que cette « figure » de l'homme invisible se trouve reposer, ou révéler comme *problème* au sein du cinéma étasunien du début des années 1930, plus précisément juste avant la mise en application du *Motion Picture Production Code*, dit « Code Hays » (p. 37). Cette première partie pose déjà une question importante : qu'est-ce qu'un plan sur un homme invisible ? Notamment : est-ce un plan « "vide" » (p. 31) ? Se découvre là, en deçà du texte, quelque chose d'un anthropomorphisme fondamental du cinéma, selon lequel un plan ne comportant pas de figure humaine serait de fait « vide » – ou selon lequel peut-être tout plan de paysage en cinéma serait en fait un plan sur un homme invisible... Cette idée transparaissait déjà à travers par exemple *Vers une esthétique du vide au cinéma* de José Moure (1997), et on pourrait en voir les prolongements dans *Pour un cinéma contemporain sous-tractif* d'Anthony Fiant (2014), livres fondés sur une esthétique du *plus* et du *moins* dont on pourrait imaginer d'inverser les polarités...

La seconde partie de l'ouvrage porte sur l'œil, la question de la perception visuelle telle qu'elle se module dans le cinéma : l'objet invisible comme filmable ou infilmable, le rapport entre cinéma et peinture, tout cela qui mobilise ici Merleau-Ponty (mais aussi Nancy et Derrida) et finit sur la question du toucher, par une articulation avec l'ouïe qui mène vers la troisième partie. La jointure entre son et toucher apparaît d'ailleurs problématique. L'auteur écrit que contrairement à la vue, sinon dans les « fictions de contact » de l'optique antique, « l'audition se fait par contact : les ondes sonores [...] pénètrent dans le conduit auditif » (p. 58). C'est attribuer une matérialité aux ondes d'une

manière étrange, mais qui permet selon l'auteur d'envisager le film comme mise en abyme de l'interdit/impossibilité pour le spectateur de toucher l'image au cinéma... La troisième partie est peut-être la plus historique. Intitulée « Distributions de la radio » (un pluriel encore), elle déplace le film vers le contexte moins de l'émergence du cinéma sonore, que d'un modèle radiophonique qui serait alors prégnant dans le développement de ce cinéma, et que le film thématiserait d'une certaine manière, construisant un personnage par la seule voix. Située explicitement dans la lignée des travaux de Giusy Pisano, cette partie décrit « l'homme invisible en manière *d'insert d'une trace archéologique de l'origine sonore du cinéma* » (souligné par l'auteur) ; elle est historique également en ce qu'elle se trouve encadrée par la référence à deux textes importants de l'histoire des théories en cinéma, *L'Homme visible* de Béla Balázs et *Radio* de Rudolf Arnheim. Durafour repart alors d'une archéologie valorisant la place du Théâtrophone, révélée par Pisano, pour repenser le cinéma à partir de la radio. *L'homme invisible* apparaît alors comme le film exemplaire interrogeant par l'image les potentialités des techniques sonores nouvelles (jeux du micro et de la voix, cadrage sonore et gros plan, etc.). Cette idée est assez charmante, et donne au lecteur l'envie d'une analyse du film – et d'autres de la période – réenvisagés à partir des techniques en usage à l'époque dans les médias sonores. Si *Blow Out* (1981) de Brian de Palma – cinéaste qui faisait l'objet du livre précédent de Durafour – thématisait explicitement cet agencement technico-historique, le contexte de l'institutionnalisation du cinéma sonore paraît un terrain fertile à de telles recherches, restant largement à développer malgré les travaux déjà riches d'un Rick Altman par exemple. Les deux dernières parties s'éloignent de l'œuvre stricte de James Whale pour trouver des échos plus distants. La première part du constat que « le corps visible de l'homme invisible » n'est finalement rien d'autre que le film lui-même, donc une « pâte » où il est « incorporé » (p. 91), pour développer la dimension eucharistique latente dans cette descrip-

tion. Le texte se tourne alors vers l'histoire, dans la théologie chrétienne, du problème de la présence réelle du corps (invisible) du christ dans l'hostie, à travers les lectures qu'en ont déjà proposées Nancy ou Schefer, et par extension vers la question de l'âme, essentiellement invisible.

La partie finale s'ouvre sur la distinction nécessaire entre invisibilité et transparence, cette dernière notion renvoyant à la problématique du verre, du vitrail et de l'architecture moderne. S'y retrouvent notamment Didi-Huberman ainsi que Paul Scheerbart et sa lecture par Walter Benjamin, mais manque un peu le *Glass House* d'Eisenstein, qui eût pu préciser l'analogie entre le verre et le celluloïd, le transparent et le cinématographique. L'auteur se trouve ainsi mené à la reprise d'une critique de l'usage du paradigme de la transparence dans notre société, avec Virilio et d'autres – transparence comme caractéristique supposée de la démocratie, mais visibilité généralisée associée à la dictature, tandis que le modèle de l'homme transparent aurait fondé une anthropologie cybernétique avec laquelle Durafour marque un désaccord de principe fondé sur, finalement, un humanisme. L'homme invisible s'y avèrerait donc en fait « contenir déjà quelque chose de la *corporéité numérique* » (p. 134), ainsi que du cadre conceptuel ou épistémologique qui fonde cette culture technique contemporaine...

Par-delà ces hypothèses, l'ouvrage témoigne de quelques autres tendances contemporaines de cette approche des objets filmiques qui relève de l'esthétique en un sens assez large. S'y confirme d'abord la prégnance du champ sémantique de la *figure*, présent ici dès le sous-titre sous l'une de ses formes – le « figuratif ». Durafour avait publié déjà en 2009 dans la collection « Interventions philosophiques » des Presses universitaires de France un livre intitulé *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*. Le terme revient régulièrement dans ces « soties » autour de *l'Homme invisible* sous des formes passablement variées : la « figure » s'y entend parfois au sens du *figural* lyotardien, mais parfois aussi au sens du *figuratif*, voire du côté de la figure rhéto-

rique (p. 104), ou dans ses connotations plus directement anthropomorphiques, où s'entend d'abord la représentation du corps humain (p. 132 par exemple). Cette plurivocité permet à la « figure » de constituer une trame où l'ensemble du livre s'intrique, sans toutefois que l'on sache toujours très bien dans quelle mesure, par exemple, la conception du *voir* mise en jeu dans le *Discours, figure* de Lyotard (mentionné p. 22 par l'intermédiaire de Didi-Huberman) constitue toujours le cadre de référence du texte.

Ce cadre de référence apparaît par contre clairement sur un autre plan. Se trouve évoqué à plusieurs reprises un postulat qui ne semble pas faire problème pour l'auteur, celui qui fait du cinéma un dispositif de l'enregistrement, de la reproduction, finalement d'un régime *indiciel* de l'image, en un sens du terme qui, s'il est devenu dominant aujourd'hui dans les études cinématographiques, n'est qu'assez lointainement celui qu'avait proposé Charles S. Peirce. Ainsi, l'homme invisible présente un « nu sans corps qui met au supplice le caractère indiciel de la reproduction photographique [...] prenant acte que la nudité, contrairement à la peinture, ne se peut feindre dans le cinéma analogique » (p. 37). Quelques pages plus loin, évoquant les enjeux majeurs de la distribution des ombres dans l'art de peindre, l'auteur affirme que « l'image photo-cinématographique s'approprie à sa manière un geste électif propre à la *mimésis* artistique non indicielle, et qui, en régime strict, ne la concerne pas » (p. 46). L'image photo-cinématographique, « analogique » précise-t-on, est donc présentée ici comme relevant d'un « régime indiciel strict », fondé sur l'enregistrement, l'empreinte, la trace de ce qui aura forcément existé, là, devant l'objectif. Or de multiples manières déjà, de Tom Gunning à Paolo Bertetto (voir la recension de son dernier ouvrage dans 1895 n° 76) en passant par Martin Lefebvre, cette distinction essentialisante a été remise en cause. Il est possible toutefois que ce ne soit que depuis l'intérieur de ce cadre qu'apparaissent les « pistes potentiellement ouvrables à partir [de ce] film mutant » (p. 147) qu'est *The Invisible Man...*

L'épilogue revient finalement, en quelques sections, sur la question de la subjectivité de ces interprétations ou « analyses [...] parfois flâneuses » (p. 146), en proposant deux décalages qui repolitisent quelque peu les enjeux. Tout d'abord, qu'en est-il de l'invisibilité des femmes ? Ensuite, à partir du roman *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (1952) de Ralph Ellison, qu'en est-il de l'invisibilité réelle des Noirs dans les sociétés occidentales ? Ces intrusions des questions féministes ou post-coloniales se trouvent closes par un envoi ramenant l'homme invisible à un problème essentiellement cinématographique : « Le seul corps de l'homme invisible, c'est le film. [...] Le film seulement : le cinéma y déploie un destin que la littérature n'aura pu assumer » (pp. 156-157), celui d'interroger la « figure humaine » (p. 157), et de mettre en scène finalement rien d'autre que la conscience (p. 158). C'est peut-être finalement à cette tentative-là que ferait référence l'autre terme du sous-titre qui reste un peu mystérieux après la lecture de l'ouvrage : la terreur.

Benoît Turquety

NOTES DE LECTURE

***Décadrages*, n° 29-30, printemps 2015, « René Vautier »**, dossier coordonné par François Bovier et Cédric Fluckiger

René Vautier est mort en janvier 2015, au moment même des attentats contre *Charlie Hebdo*... Coïncidence troublante qui a fait passer une peu inaperçue sa disparition. On doit donc saluer la bonne initiative de la revue *Décadrages* publiée par une association homonyme émanant de la section cinéma de l'Université de Lausanne. Cette grosse revue de format carré, à la présentation soignée, abondamment illustrée en noir et blanc, paraît à un rythme semestriel et consacre la plus grosse partie de chacun de ses numéros à un dossier monographique souvent dédié à un cinéaste.

Bien que contemporaine, la filmographie de Vautier restait à établir scientifiquement car elle recèle des zones d'ombre. Un certain nombre de ses films ont disparu, parfois dans des conditions dramatiques : les premiers ont été censurés en France (*Algérie en flammes*), certains sont perdus (*Un Homme est mort*, *Une nation*, *l'Algérie*), et en 1983 ses archives ont été saccagées probablement par un commando d'extrême droite. Il a d'autre part participé à des films d'autres, on ne sait pas toujours lesquels : son nom figure au générique de *Classe de lutte* (1967), le premier film du groupe Slon (et non Medvedkine) à Besançon, mais ce film n'est pas dans la filmographie ; on verra enfin plus loin que certains de ses films revendiquent un statut « collectif ». La recherche sur un cinéaste aussi immédiat s'apparente donc parfois à une archéologie.

C'est Oriane Brun-Moschetti et Moïra Chappedalaibe-Vautier qui ont pris en charge la délicate entreprise d'établir cette filmographie. Leur travail est exemplaire. Très documentée, elle couvre 20 pages et donne, en particulier, l'information précieuse sur les endroits où les films sont conservés, leur format, lesquels sont ou ont été édités en vidéo. Cette liste deviendra une référence. Il faut saluer au passage la Cinémathèque de Bretagne, qui a conservé et restaure ses films, et Les Mutins de Pangée, association qui a entrepris de les éditer en DVD.

Tanguy Perron de son côté prend en charge une biographie du cinéaste. Celle-ci est présentée comme un témoignage personnel sur le mode d'une connivence revendiquée : il a bien connu le réalisateur, il partage ses idées et même son idéologie, il admire son courage, son engagement et son œuvre. Cet atout certain entraîne parfois à quelque aveuglement. Perron glisse prudemment (p. 156 note 5) sur les liens qui ont uni Vautier à Roger Garaudy (orthographié « Garaudie » dans la filmo, mais c'est bien lui), auquel le réalisateur a consacré un documentaire en VHS en 1984 – dont on ne sait s'il a été conservé – à un moment où l'ancien notable du Parti Communiste avait déjà commencé la glissade fatale qui allait le mener au négationnisme... après avoir été exclu