



**HAL**  
open science

## Luminescence E. T. Exploration d'un rébus cinématographique

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Luminescence E. T. Exploration d'un rébus cinématographique. Presses Universitaires de Rennes. Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein (dir.), L'image, le secret, 2020. hal-02865110

**HAL Id: hal-02865110**

**<https://amu.hal.science/hal-02865110>**

Submitted on 11 Jun 2020

**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.

# Luminescence E. T. Exploration d'un rébus cinématographique

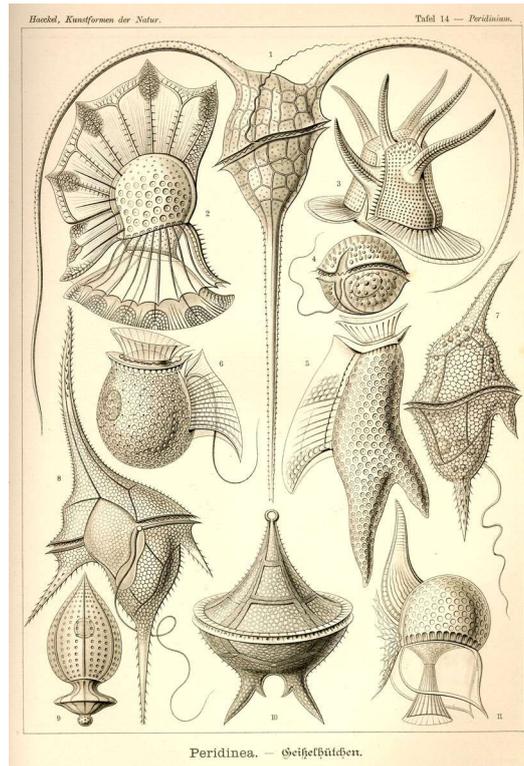
Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein  
(dir.), L'Image, le secret, Rennes, Presses universitaires de  
Rennes, 2020, p. 55-69*

Dans l'obscurité du lagon, la surface de l'eau s'allume de paresseuses traînées bleu électrique ou Majorelle, là où des bâtons ou des mains viennent d'entrouvrir le liquide amorphe, comme la cicatrice mal ourlée d'une plaie suintante d'un ichor d'étoiles dans les teintes du ciel noctambule<sup>1</sup>. La nuit, les dinophytes du type *Noctiluca scintillans*, des micro-organismes marins ou dulçaquicoles dotés d'un flagelle moteur qui pullulent encore dans certaines des baies de l'île de Vieques au large de Porto Rico (mais le tourisme déjà fait son travail habituel d'extermination écologique), deviennent bioluminescents quand les agite un mouvement invasif. Je pourrais presque y écrire le texte que je rédige dans une autre circonstance. Le nageur chanceux est nimbé : les occasions en sont assez rares ici-bas. Ernst Haeckel s'est beaucoup intéressé aux dinoflagellés, et aux protistes en général (qu'il a baptisés) [Fig.1].

---

<sup>1</sup> Le présent texte développe une idée juste énoncée à la fin d'un de mes articles : « L'auteur : sous la lumière ou en queue de poisson (sur un motif dans *Le Météore de la nuit* et *The Space Children* de Jack Arnold) », *La Furia Umana-online*, n° 27, mars 2016, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/60-archive/lfu-27/493-jean-michel-durafour-l-auteur-sous-la-lumiere-ou-en-queue-de-poisson-sur-un-motif-dans-le-meteore-de-la-nuit-et-the-space-children-de-jack-arnold>.



[Fig. 1]

Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*,  
pl. 14, *Peridinea*, Leipzig/Wien, Bibliographisches Institut, 1904

La bioluminescence est un phénomène organique transformant l'énergie chimique en énergie lumineuse. Il en existe de trois types dans le vivant : intracellulaire, grâce à des organes photophores ; extracellulaire, par la réaction entre les molécules de luciférine et l'enzyme luciférase ; par la symbiose avec des bactéries lumineuses (la plus répandue). Dans chaque type, les situations peuvent être très diverses (lumière intermittente ou continue, émission d'une substance bioluminescente, etc.). Celle des *Noctiluca scintillans* relève de la deuxième catégorie : la luciférase catalyse la luciférine et provoque son oxydation en oxyluciférine puis l'émission de photons lumineux (au moment du retour de la luciférine à un état stable). Autre précision : il ne faut pas confondre la bioluminescence avec l'incandescence, une émission de lumière chaude, ni avec la fluorescence ou la phosphorescence, qui sont également des luminescences froides (l'une rapide, l'autre lente). Enfin, la bioluminescence est très souvent – mais pas toujours – aquatique : l'obscurité des grands fonds l'explique pour l'attraction (leurre ou torche de la chasse, reconnaissance intraspécifique pour la reproduction) ou la dissuasion, possiblement la communication, voire paradoxalement pour le camouflage (dans les profondeurs moyennes, elle permet à certains animaux de dissimuler leur silhouette aux prédateurs attaquant par en dessous). Entre autres, elle se rencontre chez de nombreux organismes

des abysses océaniques. L'expédition suédoise de 1947-1948, qui a prouvé que la vie pouvait se rencontrer dans les océans au-delà de 6 kilomètres de profondeur, a ouvert la voie à l'exploration des grands fonds marins, notamment par Auguste et Jacques Piccard (de la fosse Challenger des îles Mariannes avec le bathyscaphe *Trieste* en 1960, à près de 11 kilomètres sous la surface).

Ces clarifications préliminaires posées, je voudrais dans la suite de ce texte m'intéresser à deux secrets cinématographiques en régime iconographique : tout d'abord celui, synchronique et de simple observation, par lequel les formes de vie sous-marines bioluminescentes spécifient l'une des modalités – si ce n'est la modalité – dominantes de la représentation contemporaine de l'extraterrestre dans le cinéma de science-fiction (*secret iconique-biologique*) ; ensuite celui, diachronique et d'interprétation, par lequel nous serons amenés à remonter le cours de l'histoire du cinéma jusqu'à l'hypothèse de l'origine fossile de ces figures filmiques par bioluminescence aquatique (*secret iconique-paléontologique*).

## **Abyssal cinéma**

Les créatures lumineuses qui hantent les abysses, rebutantes comme le grangousier (une grosse anguille mégacéphale) ou fascinantes comme le *Turritopsis nutricula* (un cnidaire peut-être biologiquement immortel, iridescent comme une bulle de savon), connaissent depuis une trentaine d'années un destin particulier dans plusieurs films appartenant au genre élargi de la science-fiction : ou plus exactement, si ce ne sont ces créatures elles-mêmes, à tout le moins des *modules de leurs formes visuelles, graphiques ou plastiques*. Se dessine ici toute une iconographie zoologique et sous-marine, que je ne pourrai qu'esquisser à grands coups de pinceaux. Elle remonte, encore embryonnaire, au moins aux films scientifiques de Jean Painlevé associant de manière inédite en une seule image forme marines, entités formidables non terrestres et puissances cinématographiques : *La Daphnie* (1929) [Fig. 2], *L'Hippocampe, ou « Cheval marin »* (1934), *Microscopie à bord d'un bateau de pêche* (1936).



Fig. 2

Jean Painlevé, *La Daphnie*, 1929, photogramme

De tels animaux bioluminescents constituent *la sous-image*, comme on parle de sous-texte, d'une certaine inflexion récente de la figuration des créatures extraterrestres au cinéma. J'en présenterai trois exemples y recourant dans des perspectives très différentes.

### 1. James Cameron

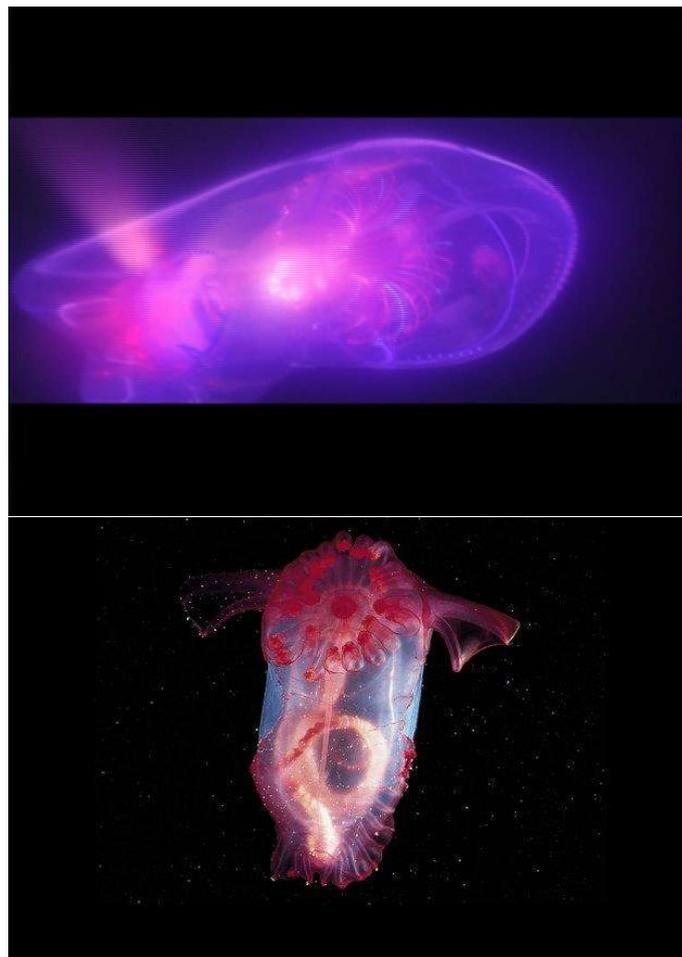
On connaît la fascination de James Cameron pour les fonds marins, plus ou moins grands : il ne s'en cache pas, aussi bien dans son cinéma de fiction (*Abyss* [1989], *Titanic* [1997]) que dans les documentaires qu'il a consacrés à leurs habitants ou à leur géologie (*Volcans des abysses* [2004], *Aliens of the Deep* [2005]). Ce dernier court métrage fait expressément la jonction entre les créatures des abysses et les possibles formes de vie exotériques. Dans *Avatar* (2009), l'imaginaire spatial est uniformément corrélé à la zoologie océanique (le bleu comme « couleur extraterrestre par excellence<sup>2</sup> », les aigrettes volantes en forme de méduses *Turritopsis nutricula*, les plantes lumineuses rappelant le fucus vésiculeux, etc.).

Dans *Abyss*, au croisement de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick et de *Tron* (1982) de Steven Lisberger, les extraterrestres ont trouvé refuge dans une fosse océanique. Le film fusionne déjà largement espace et océan : l'équipe de sauvetage d'un sous-marin nucléaire échoué rencontre une civilisation extraterrestre<sup>3</sup>. Pacifiques, ses représentants alertent l'humanité sur la sombre destinée qu'elle se prépare par son immaturité technologique. Le xénomorphe – la « Non-Terrestrial

<sup>2</sup> James Cameron, dans « Filmer *Avatar* », première partie, 7 mn 51 s, *Avatar*, édition collector – version longue, disque 3, 20<sup>th</sup> Century Fox Home Entertainment, 2010.

<sup>3</sup> Cameron sortait alors de la réalisation de *Aliens, le retour* (1986), la première suite du *Alien* (1979) de Ridley Scott.

Intelligence » – y est encore, pour une part, un portrait de transition sous l’ascendant de la modélisation de l’extraterrestre alors prépondérante à l’époque : celle, filiforme et humanoïde, fixée par *Rencontres du troisième type* (1977) de Steven Spielberg. Mais, pour une autre part, s’y met en place pour la première fois (à ce niveau de développement : le doigt de *E. T., l’extraterrestre* [1982] pouvait déjà s’allumer comme un rostre abyssal) ce que les outils numériques permettront par la suite de généraliser et qui finira par s’imposer dans le cinéma de science-fiction comme une convention : *une figure intergalactique, sous-marine, luminescente*. Par exemple, la petite « navette » extraterrestre violette et rose, qui rend visite à Lindsey, s’apparie iconographiquement avec les holothuries de type *Enypniaste eximia*, des concombres de mer nageurs et polychromes (où domine le rouge) ondulant dans l’eau, dont la translucidité laisse également apparaître les organes internes et chez laquelle on retrouve de semblables structures hélicoïdales ou en parasol [Fig. 3].



**Fig. 3**

James Cameron, *The Abyss*, 1989, photogramme/  
*Enypniaste eximia* (Théel, 1882), taille : jusqu’à 25 cm,  
profondeur : 500 à 5000 mètres

Même le corps de l'extraterrestre, translucide comme celui des revenants des abîmes (des petits poissons en forme de tonneau dont le crâne laisse voir les viscères et le squelette), en porte la trace : s'il n'est pas bioluminescent par lui-même, l'est ce qui ressemble à un équipement organique pour se déplacer dans l'eau : nageoires (en manteau de seiche), casque. Comme avec l'exosquelette métallique et mécanique de *Aliens*, le retour puis de *Avatar* (qui se rencontrait déjà dans le court métrage de fin d'études *Xenogenesis* [1978]), ou pour la peau synthétique des deux *Terminator* qui cache le cyborg sous l'apparence humaine (1984, 1991), et encore de l'avatar Na'vi qui dissimulera un humain dans un organisme extraterrestre cloné (*Avatar*), l'idéal de Cameron est *technobiotique* (il s'agit d'une peau majorée). Il n'est pas question ici de camouflage pour passer inaperçu auprès des étoiles de mer lumineuses ou des *Stauroteuthis syrtensis*, et se fondre dans la foule abyssale – peut-être cette apparence des entités est-elle le fruit d'une évolution, qui sait ? – mais cela signale surtout, plus profondément, *que la technologie supérieure – à la différence de la nôtre, écocide – revient à la nature (ici la maîtrise de l'eau)*.

*Avatar* en intensifiera l'idée directrice. La nature elle-même, qui en ses acceptions historiquement variables n'est qu'une invention des cultures humaines, leur autre, est désormais la *première technologie*, à laquelle on se branche avec des câbles capillaires, où orifices et tissus organiques ne sont que des ports informatiques ou des connecteurs périphériques, que gouverne l'arbre Eywa tel un gigantesque ordinateur central distribuant et récoltant l'information dématérialisée. La planète Pandora se présente comme un mégasystème d'exploitation reposant sur la compatibilité universelle des règnes-logiciels et des espèces-programmes (animaux, végétaux, minéraux). Le film se situe ouvertement dans le sillage de « l'hypothèse Gaïa », conjointement organiciste et cybernétique, proposée par James Lovelock, assimilant machines et êtres vivants, dans le prolongement de Norbert Wiener ou Alan Turing<sup>4</sup>, ainsi que parmi les pensées contemporaines de type éco-constructiviste pour lesquelles tout est connecté dans la nature et où tous les êtres, quels qu'ils soient, sont à titre égal des sujets et des actants au sein du réseau horizontal d'une nature qui n'est jamais exempte d'anthropisation (Ulrich Beck, Bruno Latour).

## 2. Guillermo del Toro

---

<sup>4</sup> James Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa* [1979], traduit de l'anglais par Paul Couturiau et Cristel Rollinat, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.

*Pacific Rim* (2013) de Guillermo del Toro se tient à l'exact opposé de *Abyss* ou *Avatar*. Le principe dramatique de son scénario est plutôt convenu : des extraterrestres envoient des monstres – « bêtes étranges [*kaijū*] » – pour nous détruire ; des robots pilotés les en empêchent. *Pacific Rim* vient, après d'autres, se placer à la même intersection entre deux genres typiquement japonais : le « film de monstres [*kaijū eiga*] » (*Godzilla* [1954] de Ishirō Honda, cinéaste éminemment « sous-marin ») et le manga (puis l'animation) *mecha* (*Mazinger Z* [1972] de Gō Nagai, *Gundam* [1979] de Yoshiyuki Tomino et Hajime Yatate). Plus important pour nous : les envahisseurs xénomorphes en question ouvrent une porte interdimensionnelle sur notre monde à partir de la fosse des Mariannes (d'où le titre du film). Ils arrivent littéralement par les grands fonds grâce à la courbure de l'espace-temps : en jouant sur certains clichés de la théorie de la relativité, le film parvient à montrer les extraterrestres comme habitant un autre monde que le nôtre mais accessible si l'on s'enfonce toujours un peu plus loin au fond de nos océans. Encore une fois, l'océan s'indifférencie de l'espace, mais ici *topologiquement*, et plus seulement par leurs imaginaires, comme la bague et le fond d'une bouteille de Klein.

De ces océans remontent des créatures dévastatrices aux anatomies bioluminescentes caractéristiques (jets d'acide, langue-rostre, bandes ventrales) et manifestement inspirées des plus horribles créatures de nos abysses océaniques : grangousier, baudroie de Johnson, requin-lutin. Mais, contrairement à Cameron, del Toro préfère souligner l'opposition entre la technologie (les robots) et la nature (ces monstres appartiennent peut-être à des espèces sur leur planète). Cet affrontement passe par le choc entre la bioluminescence physiologique de bêtes agressives et hideuses, désormais dirigée contre l'homme, et les éclairages technologiques polychromes omniprésents et globalisants (poste de commande des robots, enseignes et néons urbains).

Le film retourne le principe de la lumière : alors que celle-ci, avec l'électricité, sous sa forme *technologique*, déclare la présence de l'homme à l'univers extérieur – qu'on songe à la transformation de notre planète vue de l'espace par les éclairages nocturnes –, la bioluminescence *organique* des monstres est avant tout interne<sup>5</sup>. L'enjeu visuel du film n'est pas le combat usé du jour et des ténèbres – pas si autoritaire puisque la lumière, qui rend visible, ne peut elle-même être visible que la nuit (celle des étoiles, par exemple, d'où nous viennent aussi ces conquérants)

---

<sup>5</sup> Les *kaijū* sont les seuls êtres de tout le film dont on verra un « enfant » sortir au grand jour. L'être humain (le commandant) adopte une petite fille toujours déjà née et le film affiche la volonté nette de rompre avec toute possible filiation biologique dès les simples apparences (il est Noir, elle est asiatique).

– mais la *lutte bien plus radicale entre deux lumières, l'une biologique (naturelle), l'autre électrique (artificielle), dans le noir* : les affrontements colorés ont toujours lieu la nuit ou sous l'eau. À la suite des imaginaires terrifiés des grands fonds (Kraken, Scylla, etc.), *Pacific Rim* met l'accent sur la part d'ombre de la bioluminescence : celle des animaux marins ne produit aucune ombre portée et révèle le monde extérieur comme un réseau d'ombres chinoises. L'ombre est dorénavant tournée vers l'intérieur<sup>6</sup>.

### 3. Gareth Edwards

Une troisième voie, intermédiaire, se rencontrerait dans *Monsters* (2010) de Gareth Edwards, un film au budget très modeste. Il faut aller jusqu'à l'ultime scène du film pour que soient exhibées enfin – sinon par effets ou par parties – les entités promises par le titre. L'océan en tant que tel a disparu. Il s'agit d'octopodes bipèdes et pachydermiques de la taille d'un immeuble de trois étages, aux énormes tentacules, qui se mettent à émettre une lumière bioluminescente rouge – on est entre le calmar géant et le *Grimpoteuthis discovery* (également surnommé « poulpe Dumbo » : une petite pieuvre pélagique de couleur grenat aux nageoires en forme d'oreilles d'éléphant) – au moment de leur accouplement plein cadre. En lieu et place du poncif du combat final entre extraterrestres et militaires, le spectateur, à l'instar des deux protagonistes du récit (eux-mêmes tout juste tombés amoureux l'un de l'autre), assiste au coït irreprésentable de deux entités intergalactiques venues « s'envoyer sur Terre » : on croirait à quelques coups d'œil prélevés sur le rut non euclidien de Grands Anciens lovecraftiens. La bioluminescence, le long des bras et dans la poche de pieuvre, suit le trajet de l'excitation, de la jouissance aussi sans doute (les créatures grognent), et apporte à cette copulation animale excédant l'espèce humaine la part de mystique nécessaire : sans elle, ces caresses ventousées nous seraient probablement restées étrangères. Mais, sans nul anthropomorphisme, la bioluminescence nous met aussi devant le spectacle de la nature, c'est-à-dire devant ce registre *d'égalité* qui nous fait aussi contempler les parades nuptiales et les parures de nos animaux terrestres : paons ou poulpes de Jupiter, nous peut-être, il s'agit de la même nature. Celle-ci est une dans tout l'univers ; l'extraterrestre n'est pas un monstre. Nous reconnaissons dans ces gestes non pas *nos* émotions, *nos* affects, etc. – ce qui relèverait de l'anthropocentrisme –,

---

<sup>6</sup> À la différence de celui de Cameron, le cinéma de del Toro passe par les imaginaires classiques du passé (mythe du vampire, gothique noir, Lewis Carroll...) pour en réinvestir hantises et séquestrations.

mais des émotions, des affects *universaux* : commun dénominateur à tout ce qui vit d'une vie au moins musculaire et nerveuse dans la création.

## Confidences théoriques

Ce secret iconique-biologique ouvre à cette occasion des perspectives importantes sur plusieurs aveux des images, du cinéma ou en général.

1/ De telles figures cristallisent autrement un geste fondateur du cinéma qui le rapporte non seulement à la perception aquatique (Jean Epstein, Gilles Deleuze), ce qui est bien connu, mais aux *formes de vie sous-marines*. Dès la lanterne magique, le gain en réalisme du nouveau stéréoscope amena certains lanternistes, comme le professeur Henry Morton à l'Académie de Musique de Philadelphie en 1866, à introduire dans leur appareil un aquarium – dont le nom remonte au livre *The Aquarium : An Unveiling of the Wonders of the Deep Sea* de Philip Henry Gosse en 1854 – rempli de poissons vivants. Philippe-Alain Michaud a écrit récemment un bel article sur la qualification des aquariums en régime cinématographique comme écran liquide, dans lequel on devine, d'Étienne-Jules Marey à Roberto Rossellini (en passant par le *Locus Solus* de Raymond Roussel), les épisodes d'un type de montage par *superposition simultanée de plans dans la même image* – comme dans un aquarium : animaux, rochers, plantes – à concurrence du montage linéaire usuel d'une image (plan ou photogramme) à l'autre<sup>7</sup>.

2/ La connexion entre les images et les créatures abyssales adresse également un envoi depuis l'ontologie des images : impossibles à appréhender dans leur totalité, visqueuses, flaccides, tout en étant ce qui nous vient, peut-être la plus grande part de leurs processus s'enfonce dans un éloignement irrémédiable. Nous n'en percevons que la zone d'écartèlement entre nous et le puits sans fond qui les tire. Il existe une part inaccessible des images qui – comme n'importe quel objet envisagé dans une perspective non réduite à la relation homme-objet, dans la manière qu'il a de toujours être ailleurs que là où nous le percevons, distinct de ses propriétés sensibles pour notre physiologie – ne nous proposent jamais que certaines de leurs faces et sous certains angles. « Toutes les entités (y compris “moi-même”) sont de timides pieuvres qui crachent une encre dissimulatrice en se retirant dans des ombres ontologiques<sup>8</sup>. » L'image aussi est un « alien<sup>9</sup> » (évidemment d'une

---

<sup>7</sup> Philippe-Alain Michaud, « Aquarium, ou le cinéma liquide », *Specimen*, n° 8, août 2015, p. 26-31.

<sup>8</sup> Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, [Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2013, p. 3-4.

espèce spécifique qui n'est pas celle d'une cigarette, d'une supernova ou d'un virus, d'une tornade ou d'un chœur d'enfants, d'une carte bleue ou de l'aspirine en poudre : si tous les objets existent de la même manière, ils n'ont pas la même manière d'exister). « [Le véritable alien] n'est pas caché dans les ténèbres du cosmos ni dans les fosses océaniques, mais bien en vue, partout, en toute chose<sup>10</sup>. » Bogost, dans le sillon des ontologies orientées vers l'objet, propose d'appeler « phénoménologie alien » l'étude des objets sous l'angle de leur irréductible étrangeté.

3/ Les images elles-mêmes sont des formes de vie au sens plénier du terme, et pas seulement au sens métaphorique ou analogique : je demande ici, faute de place, qu'on m'accorde ce point polémique<sup>11</sup>. Comme le fait remarquer l'écologiste et primatologue Kinji Imanishi, un écosystème n'est pas composé d'organismes vivants et de matière inerte : l'écosystème est *l'être vivant*, et dans cet être, comme dans le nôtre, certaines parties sont organiques et vivantes, d'autres pas. Aussi n'y a-t-il pas de contradiction à attribuer la vie à ce qui n'est pas vivant, techniquement parlant : on parle bien de la vie d'une cellule, par exemple. La vie n'est pas une chose (un organisme, etc.) mais un *type de relations* impliquant le fait de posséder un *point de vue*, c'est-à-dire une partition des valeurs (ce qu'une plante est aussi capable de faire). Les images, bien que n'étant pas organiques, produisent également des points de vue. Les rapports entre les images et leur environnement iconographique constituent un *iconotope*, dans lequel les images *s'écospécient* elles-mêmes leurs modes d'existence, leurs niches et leurs liaisons *iconotiques*. J'ai exposé ailleurs les principes de cette théorie des images que je nomme *l'éconologie*<sup>12</sup>.

## La baudroie de Jack Arnold

---

<sup>9</sup> Ian Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2012. Je propose de ne pas traduire ce terme de l'anglais dans la mesure où il provient lui-même de l'ancien français (prélevé sur le latin) : « ce qui appartient à quelqu'un ou quelque chose d'autre », « exotique », « étranger ».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>11</sup> Je ne peux malheureusement pas développer plus ici les présupposées scientifiques de ce débat polémique (iconologiques, biologiques, écologiques notamment) ni ses nombreuses conséquences. Je le fais avec minutie dans mon livre : Jean-Michel Durafour, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018.

<sup>12</sup> Cf., pour une première intuition, Jean-Michel Durafour, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », 2017.

Quel secret filmique enferme l'origine de telles figures<sup>13</sup> ? Mon hypothèse est qu'il prend place, apparemment par impossible, à une époque où l'état des connaissances scientifiques *ne permettait pas de connaître les formes de vie abyssales*. Quoique l'expédition du *Challenger* remonte à 1872, qui se livra aux premiers relevés de profondeurs abyssales et découvrit à cette occasion des centaines d'espèces alors inconnues, l'exploration des grands fonds, envisageable depuis l'invention de la bathysphère en 1928, puis surtout du bathyscaphe autonome en 1948, était encore très embryonnaire dans la décennie suivante, sur laquelle j'invite dorénavant à focaliser notre attention. On connaissait généralement quelques spécimens de ces animaux seulement parce qu'ils s'étaient pris par hasard dans un filet de pêcheur, c'est-à-dire hors de leur contexte d'existence bioluminescente insoupçonné. Mon postulat, formulé autrement, est que la nécessité de ces animaux s'impose d'abord dans les images du cinéma : *le cinéma a inventé, le premier, le principe de ces formes de vie benthiques et pélagiques*. La nature n'a fait qu'en actualiser les formes et enrichir les possibles. Au demeurant, même aujourd'hui, pour tout un chacun comme pour la plupart des scientifiques, c'est par l'image animée, photographique ou vidéo, que l'on prend connaissance de ces êtres : nul safari-photo dans des parages de si hautes pressions. Dans des stations caméra, des submersibles habités ou des véhicules actionnés à distance, la technologie a construit notre regard sur ces êtres.

On ne doit donc pas s'attendre à trouver un fossile filmique unifié et parfaitement clair et distinct de la figure extraterrestre bioluminescente et abyssale : ses deux attributs essentiels – lumineux et sous-marin – vont se rencontrer *séparément* pour caractériser des formes science-fictionnelles dans le corpus filmique d'un même cinéaste ayant remarquablement œuvré dans le genre. La figure s'inventera ici – c'est son mystère – *entre les images, d'un film à l'autre*, encore inchoative, inaperçue, comme un contour ou une ombre, en une synthèse que l'époque ne pouvait pas permettre et que le regard du spectateur contemporain doit *a posteriori* en grande partie, non pas construire, mais actualiser et amener à la surface

---

<sup>13</sup> Il existe d'autres antécédents non filmiques à ces extraterrestres luminescents. Leur héritage, aussi littéraire, passerait notamment, par-delà la relation archétypale entre océan et créatures monstrueuses des mythologies voire ensuite de certains monstres de peinture (Jérôme Bosch), par Howard Phillips Lovecraft : « Le Cauchemar d'Innsmouth » (1931), et tous les extraterrestres qui de manière générale se sont réfugiés au fond des océans (« Les Montagnes hallucinées » [1931], « L'Appel de Cthulhu » [1926]). Mais il y manque, quand bien même Lovecraft aura attiré l'attention, mais ailleurs, sur des phénomènes lumineux ou chromatiques étranges et déroutants (ainsi la couleur uniquement « par analogie » de « La Couleur tombée du ciel » [1927]), la part visuelle, l'écrivain insistant souvent sur l'impossibilité ou les contradictions de la représentation (géométrie non euclidienne, etc.).

des films, en tant qu'elle est « la représentation imaginaire et mémorielle [...] de la forme qui nous a impressionnés<sup>14</sup> ». On doit la voir comme une charade visuelle.

Jack Arnold est un cinéaste de la fin de l'ère classique des studios hollywoodiens : l'essentiel de son œuvre se situe entre 1953 (*Filles dans la nuit*) et 1959 (*La Souris qui rugissait*). Durant ce court laps de temps, Arnold signe pas moins de seize films presque exclusivement pour la Universal. Le corpus est principalement partagé entre les westerns et les films fantastiques ou science-fictionnels. Ces derniers me retiendront exclusivement. La série est composée de sept opus : *Le Météore de la nuit* (1953), *L'Étrange Créature du lac noir* (1954), *La Revanche de la créature* (1955), *Tarantula !* (1955), *L'Homme qui rétrécit* (1957), *Le Monstre des abîmes* (1958) et *The Space Children* (1958). Par la suite, Arnold ne reviendra au genre fantastique que pour la parodie musicale *Hello Down There* (1969) et pour un épisode de la série télé *Buck Rodgers* en 1981.

On peut répartir ces films en deux catégories. D'un côté, ceux à créatures extraterrestres venues de la nuit intersidérale. Très symétriquement, il s'agit des deux qui entament et clôturent la série : *Le Météore de la nuit* et *The Space Children*. D'un autre côté, entre les deux, cinq films à singularités terriennes (mais pas nécessairement terrestres), dominés par ce qui vient de l'océan et des fonds marins immémoriaux : homme-poisson du Dévonien (*L'Étrange Créature du lac noir*, *La Revanche de la créature*), cœlacanthe fossilisé radioactif (*Le Monstre des abîmes*). Le rapetissement de *L'Homme qui rétrécit* est dû à la contamination par un nuage nucléaire lors d'une sortie de plaisance en mer. Quant au désert (*Tarantula !*), n'est-il pas une topographie de points quelconques, comme la pleine mer, que seule l'introduction d'éléments « terrestres », c'est-à-dire fixes et singularisés (plantes, villes, étoiles, etc.), permet d'organiser et de différencier ? Leurs égarés n'y meurent-ils pas pareillement de soif ? Chez Arnold, l'océan fonctionne assez conventionnellement comme une nuit inverse au vide intergalactique, tout comme le ciel est la surface des eaux renversée<sup>15</sup>. Dans *The Space Children* l'une des protagonistes indique d'emblée : « Avec tout cet océan et ce sable, j'ai l'impression d'être dans un autre monde [*All this ocean and sand... I feel as if I were in another world*]. » C'est que le fond des océans est tout autant rempli de mystères mais désormais vers le bas,

---

<sup>14</sup> Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 13.

<sup>15</sup> « L'eau en sa jeune limpidité est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris José Corti, 1989, p. 60).

par une tension centripète : *non pas par manœuvre loin de la Terre, mais par approfondissement sous son apparent épiderme.*

Certains films regardent donc vers l'espace intersidéral, les autres vers le fond des océans.

Cette répartition fabulaire se double d'un partage esthétique.

### *1. Première constante de Jack Arnold*

*L'imaginaire spatial est mou et photonique.*

La luminosité du vaisseau spatial qui vient s'écraser sur Terre à l'ouverture du *Météore de la nuit* – les toutes premières images de notre corpus –, majorée par la stéréoscopie, lance le film : elle va contaminer tout ce qui touche de près ou de loin aux glaires cyclopes et mimétiques qui pilotent l'engin et vont bientôt explorer leur nouvel environnement (elles ont le pouvoir de dupliquer les êtres humains avec lesquels elles sont entrées en contact : ce motif fera fortune au cinéma). La scène de sortie de la créature est précisément composée de trois phases : un mouvement combiné de l'extérieur du vaisseau – dont une porte s'ouvre – jusqu'à l'œil de l'extraterrestre à l'intérieur (après un long moment d'écran noir) ; une vue personnalisée « depuis » l'intérieur de la créature ; un dernier plan montrant la traînée baveuse laissée par le corps rampant. Dans cette brève séquence, la lumière assure la continuité *phénoménale* dans le parcours on ne peut plus physiologiquement hasardeux d'une caméra sans barrière de vies galactiques : elle a sauté, depuis les plans d'ouverture, de la coque du vaisseau au noyau d'énergie en forme d'atome planétaire de Rutherford que rencontre d'abord le travelling avant, et qui semble mouvoir l'appareil, puis elle passe – après un léger décalage de la caméra sur la gauche – à l'organisme xénormophe, en particulier à son œil (la pupille luisante). Le contrechamp en restitue immédiatement la vision vitreuse en bulle d'eau ou comme à travers les parois d'un aquarium : la brillance contamine maintenant l'intérieur du champ de vision circulaire sur la ligne périphérique duquel apparaissent des taches pariétales de lumière. Dans le dernier plan, elle ressort de l'organisme sous forme d'une écume d'escargot diamantine ou d'une poussière d'étoiles scintillante, laissées au sol par sa chair pseudopode (la bande son suit ce mouvement qui va de l'inquiétant [l'onde Theremin au moment de l'entrée en scène de l'entité difforme] au poétique et à l'énigme de la « musique des sphères » [une sorte de rivière très aiguë sur l'image de la traînée]).

L'extraterrestre du *Météore de la nuit* n'est encore qu'en partie lumineux et la lumière, qui le traverse, n'y est pas rapportée dans un dispositif véritablement somatique et métabolique. Il reviendra à *The*

*Space Children*, à l'autre extrémité du spectre, d'en tirer toutes les conséquences figuratives. La luminosité y sera désormais la fluorescence d'une grosse masse cérébrale extraterrestre télépathe, sorte de bouse clignotante qui grossit à vue de plan<sup>16</sup> [Fig. 5].



**Fig. 5**

Jack Arnold, *The Space Children*, 1958, photographie publicitaire

Cet extraterrestre tout droit venu de l'espace intersidéral dans un rai de lumière descendant, que n'aurait pas envié l'iconologie chrétienne la plus stéréotypée, est censé venir empêcher, avec le concours des enfants, les adultes de la base militaire à proximité, soldats et savants, de lancer autour de la Terre un satellite équipé de missiles à têtes atomiques<sup>17</sup>. Sur le plateau du tournage, la lueur intermittente, conférant au cerveau une manière de respiration chromatique, provient de lampes au néon, à la caractéristique lumière rouge, que la pellicule en noir et blanc malheureusement n'a pas gardée, mais qui appartient peut-être secrètement au même milieu iconique que les installations aux tubes d'argon que Dan Flavin réalisera à partir de 1961 ( *Icônes*).

## 2. Seconde constante de Jack Arnold

*L'imaginaire océanique est opaque et écaillé.*

---

<sup>16</sup> On pouvait déjà rencontrer des extraterrestres à cerveaux dans *The Brain Eaters* (1958) de Bruno VeSota ou *The Brain from Planet Arous* (1957) de Nathan Juran, mais aussi moins directement dans *Les Survivants de l'infini* (1955) de Joseph M. Newman (sur le tournage duquel Arnold est ponctuellement intervenu).

<sup>17</sup> Contexte de guerre froide oblige : Spoutnik 1, le premier satellite artificiel, venait d'être mis en orbite par les Soviétiques le 4 octobre 1957.

Entre *Le Météore de la nuit* et *The Space Children*, Arnold renonce aux effets de lumière, aux créatures brillantes pour un tout autre registre : celui – océanique – où domine la figure du poisson<sup>18</sup>. Un poisson passé au spectre du fantastique, mais un fantastique désormais moins spatial (d'autres planètes) que temporel (la préhistoire, les temps géologiques). Le crossoptérygien du *Monstre des abîmes* est même franchement sombre et peu avenant : il ne produit rien de la luciole qui avait pu attirer notre regard dans les deux précédents films. Quant à « l'homme aux branchies » de *L'Étrange Créature du lac noir* et de *La Revanche de la créature* – un parent éloigné de *King Kong* (1933) d'Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper ou de *La Belle et la Bête* (1946) de Jean Cocteau –, il superpose les références plus ou moins explicites à des poissons mutants antédiluviens (à poumons : dipneuste, coelacanthé déjà), « hybrides » (le périophtalme capable de « marcher » sur la rive avec ses nageoires et qui invente déjà étymologiquement des modalités de regard...), mais aussi, par des raccords de mythèmes et de légendes populaires, aux fantaisies poissonnières des traités naturalistes de la Renaissance (Pierre Belon, Conrad Gessner, Guillaume Rondelet) : principalement lesdits « moine des mers » et « poisson-évêque<sup>19</sup> » [Fig. 6].

---

<sup>18</sup> La lumière n'y est pas tout à fait absente : la couleur sur le plateau de *L'Étrange Créature du lac noir* joue un rôle même plus important que dans *The Space Children*, puisque la différence entre les deux costumes, vert et jaune, de l'homme-poisson vient de la nécessité de tourner sur la terre ferme et dans l'eau, avec des luminosités différentes.

<sup>19</sup> J'en ai proposé une généalogie détaillée dans *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images, op. cit.*, p. 83-132. Le prologue rappelle expressément que la créature vient de la mer (sortie de l'océan, traces de pas sur la plage). – Je rappelle, au passage, l'importance de cette référence arnoldienne dans le cinéma de del Toro : Abe Sapiens dans *Hellboy* (2004) et *Hellboy 2 : Les Légions d'or maudites* (2008), et bien sûr toute la relecture explicite du film dans le récent *La Forme de l'eau* (2018).



**Fig. 6**

Jack Arnold, *L'Étrange Créature du lac noir*, 1954, photographie publicitaire/  
 Gaspar Schott, *Physica curiosa, sive mirabilia naturae et artis libris XII*, pl. II, moine  
 des mers (en haut à gauche) et poisson-évêque (en bas à droite),  
 Nuremberg, Endterus, 1662

Quand on ne les aura pas relégués au rang de pures et simples élucubrations, la postérité y verra, pour en rester au premier (censément découvert dans l'Øresund danois entre 1545 et 1550), un calmar géant (Japetus Steenstrup), un phoque moine ou une otarie de Steller égarée (Armand Landrin), un morse peut-être (Bernard Heuvelmans)... En 2005, Charles Paxton et Robert Holland ont proposé que les meilleurs suspects, en dépit de l'impossibilité d'une identification exacte et de traits dissemblables, devraient être un ange des mers (un requin plat) ou une baudroie – des poissons qui, comme le phoque moine, étaient connus à la Renaissance<sup>20</sup>. L'anglais les nomme tous deux indifféremment « poisson-moine [*monkfish*] ». La baudroie et le cœlacanthe (*Le Monstre des abîmes*) sont tous les deux des monstres des mers, voire pour le premier des abysses bioluminescents (*Melanocetus johnsonii*).

### 3. L'énigme et la figure

Telles sont les deux membres de notre charade visuelle chez Arnold. Le tout est précisément cette créature synthétique bioluminescente, sous-marine et extraterrestre, qui ne pourra voir le jour que bien plus tard et

<sup>20</sup> Charles G. M. Paxton et Robert Holland, « Was Steenstrup Right ? A New Interpretation of the 16th Century Sea Monk of the Øresund », *Steenstrupia*, vol. 29, n°1, novembre 2005, pp. 39-47.

dont j'ai commencé par préciser quelques jalons chez James Cameron, Guillermo del Toro ou Gareth Edwards. Mon hypothèse est que se joue entre *L'Étrange Créature du lac noir* et *The Space Children* la naissance pontife d'une figure filmique virtuelle qui sera appelée à avoir une importante fortune, des décennies plus tard, dans le cinéma de science-fiction contemporain. Dès Arnold, des liens poussent déjà malgré tout entre l'imaginaire lumineux de l'espace et l'imaginaire mutant des créatures océaniques, qui là encore ne sont peut-être repérables que par un regard rétrospectif (mais le temps des images n'est pas celui des hommes) : il y a de la méduse dans l'extraterrestre du *Météore de la nuit*, du concombre de mer dans celui de *The Space Children*. Toutefois, seul le regard du spectateur aura été en mesure de rassembler ce qui chez Arnold ne pouvait encore donner lieu qu'à des manifestations partielles à demi vues. Historicité du regard : on n'aurait pas pu découvrir ce secret à l'époque, ou sans doute encore vingt ans après. Le secret n'est pas une chose, il n'y a pas le secret d'un côté, et le spectateur de l'autre, mais le secret est *une modalité plastique et procédurale de la relation entre le spectateur et l'œuvre*. Pour le dire autrement : des secrets se créent et se résorbent dans les images au fur et à mesure qu'elles sont vues.

Je n'ai voulu proposer aucune interprétation exclusive, encore moins une explication normative : mon objectif, suivant en cela un mot cher à Paul Valéry, est plus de *représenter* les images que de les expliquer. Ce texte n'est qu'une proposition de représentation. Dans l'héritage de Jean-François Lyotard ou de Horst Bredekamp, je n'ai cherché à attirer l'attention que sur une puissance *énergétique* parmi d'autres tout autant compossibles ou effectives.

Un mot encore. En prenant un peu de recul, on ne doit pas penser le geste iconographique seulement en termes de ressemblance formelle, et peut-être surtout pas, mais en termes d'écarts (c'est déjà tout le programme warburgien), et en particulier s'intéresser aux processus épigénétiques et ontogénétiques des figures visuelles d'un même rang iconique<sup>21</sup>. Ceux-ci sont précisément la part formatrice peut-être la plus secrète des images appréhendées comme des formes de vie.

---

<sup>21</sup> Rien à voir avec la critique génétique donc : nul brouillon, nul ratage, nulle esquisse de notre figure.