HAL
open science

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)

Jean-Michel Durafour

To cite this version:

Jean-Michel Durafour. 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, 2016. hal-03222573

HAL Id: hal-03222573

https://amu.hal.science/hal-03222573v1

Submitted on 10 May 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.

JEAN-MICHEL DURAFOUR / L'auteur : sous la lumière ou en queue de poisson (sur un motif chez Jack Arnold)

> « Auteur est un mot prégnant, c'est-à-dire un mot dont le sens n'est pas complètement énoncé. […] Il y a dans l'auteur une histoire imaginaire de l'action et une idéologie de l'agir fossilisées. »
>
> Béatrice Fraenkel

1

Il m'est souvent arrivé de répéter, après bien d'autres – c'est devenu un poncif de la théorie du dernier siècle –, combien la notion d'auteur me paraît spécieuse et mal adaptée au jugement esthétique sur les œuvres des arts. Par étapes. Dans *Hawks, cinéaste du retrait*, mon deuxième ouvrage, par un argument encore trop conventionnel et frileux, dans le seul contexte du cinéma classique hollywoodien et sur fond d'un long questionnement de la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*, en posant à partir de Michel Foucault (l'auteur n'est qu'une fonction, pas une substance) et d'une lecture aventureuse d'un certain bergsonisme (le possible suit le réel : l'œuvre est possible parce qu'elle est faite, la posture de l'auteur est un contrecoup mal nommé de l'œuvre) une caractérisation *a minima* de l'auteur, comme coquille vide, par une condition de *retranchement*[1] (une sorte de *politique des ôteurs*, en quelque sorte, là où une certaine étymologie inclinerait plutôt à tirer du côté de l'augmentation : *augere*[2]). Plus récemment, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, a exposé, d'une manière cette fois-ci nettement plus affirmative, une *épistémè* personnelle – arc-boutée principalement sur des textes de Deleuze, Leibniz et Souriau – évacuant dorénavant tout à fait l'auteur, sinon par simple conformisme linguistique (l'usage du langage de communication auquel il arrive, quoi qu'on en ait, par commodité, de céder…), au profit d'une *heuristique de l'entr'expression perceptive des images* les unes par les autres. Je me permettrai de citer un bref passage de ce livre (j'y recourrai

de nouveau dans le paragraphe suivant). « Je ferai ici une autre hypothèse ; importe seul, finalement, qu'elle soit efficiente : que les images sont des corps, et à ce titre qu'elles partagent avec notre corps, comme tous les corps, la capacité *d'être affectées et de s'affecter mutuellement les unes par les autres*, et de manifester déhiscence, embrasures sur l'extérieur, vers les autres corps, par effraction de la langue, *apparitions* de leurs perceptions[3]. »

Mon idée a été surtout, et reste, de me défaire, le plus possible, par d'autres moyens que la pensée structuraliste qui a dominé les théories de « la mort de l'auteur », avec laquelle je partage peu (et dont généralement je ne parle presque jamais)[4], de toutes les impasses de l'intentionnalité, plus encore du biographisme[5] – rien de très original à cela – et ce, par unique souci d'*économie spéculative*. Je ne « tue » pas l'auteur filmique, et surtout pas pour que naisse le spectateur[6] : je lui suis juste pragmatiquement indifférent, quoi qu'il soit, le plus que je puis, même si comme tout spectateur, ou lecteur, etc., il m'arrive d'avoir besoin par places d'injecter de l'auteur dans l'œuvre, non pas comme un être existentiel, mais comme image *rassurante* que je construis fantasmatiquement, par une sorte d'inertie acrasique, à partir des éléments sensibles : l'auteur n'est-il pas, ainsi entendu, le premier à me permettre d'exercer mon appétit de dialogue et de sortir de l'insularité de ma subjectivité[7] ? Cette image se situe, quoiqu'il en soit, en deçà de mon désir d'interprétation. Il m'a toujours paru ainsi, pour ce qui est de l'interprétation, plus opératoire de m'en tenir aux seules images, si difficiles déjà à appréhender, plutôt que d'ajouter des difficultés supplémentaires à essayer de deviner ce qu'a bien pu penser l'intérieur d'une tête – à supposer d'ailleurs qu'il n'y en ait qu'une, ce qui en cinéma, plus qu'ailleurs, est le plus souvent tout à fait faux, mais simplifions, cela ne change pas grand-chose : on peut tout à fait parler, sous certaines clauses, d'auteur collectif –, dont je n'ai jamais cru nécessaire de la faire intervenir pour éclairer en quoi que ce soit les données empiriques des films. Quant aux propos des cinéastes, ou des scénaristes, ou des producteurs, ou de qui l'on veut : pourquoi devrait-on en faire cas ? Généralement d'ailleurs, on ne le fait que lorsqu'ils viennent confirmer ce que les images nous montraient *déjà* (ironie lapidaire : « Si l'auteur est mort, les critiques de film continuent de faire tourner les tables [*holding seances*]…[8] ») – dans le cas contraire, on l'ignore purement et simplement. Et aussi un artiste, courtisé, sincèrement surpris d'un quelconque intérêt porté à son œuvre, soucieux de garder secrètes ses astuces de fabrication, enclin à fabuler par orgueil, et ainsi de suite, peut très bien déformer la vérité, mentir ouvertement, répondre ce que l'on attend de lui, ce qu'il croit que l'on attend de lui ou raconter tout simplement n'importe quoi (ce qui arrive plus fréquemment qu'on ne pense ; D. H. Lawrence ne disait-il pas qu'il fallait « sauver », c'est son mot exact, l'œuvre de l'artiste qui l'a créée ?). On devrait aller vérifier dans le cerveau de l'auteur, ce qui n'a aucun sens, à moins d'en passer, indirectement, imparfaitement, par les images – les quitter n'aura donc servi de rien. D'une manière générale, je retiens cette leçon wittgensteinienne : l'intériorité est un mythe (ce qui n'est nullement la négation des processus mentaux)[9]. « Comment puis-je approcher ce qui se passe "dans la tête" d'un autre, sinon par les effets matériels qui en sont les résultantes ? Et

que sont ces effets, pour nous, maintenant, en théorie de l'art, sinon les images ? Mais alors n'est-il pas curieux, à le dire pour le moins, de partir des images pour remonter, par traductions, par fabriques, vers l'intériorité de la vie psychique, pour ensuite prétendre partir de cette intériorité pour *expliquer* des images[10] ? » Le cercle est vicieux : *ce que les images mettent en lumière peut-il élucider les images ?* La pétition de principe est infaillible. Je ne nie pas, bien sûr, que les images soient *produites* ni qu'elles soient produites par un ou des *agent(s)*, mais cela relève, à mes yeux, d'un autre champ d'étude – anthropologie de l'art (Alfred Gell, Philippe Descola[11]), sociologie de l'art (Bruno Latour[12])… – que la stricte esthétique disciplinaire, qui ne doit pas être pour autant confondue avec un pur et simple formalisme. Je m'en tiendrai à cet incomplet et cavalier exposé pour la circonstance présente.

Je ne suis toutefois pas dupe : nous sommes des hommes, et en cela, spectateurs, théoriciens, plus proches à tout prendre de ce que serait notre auteur supposé que des images, à proprement parler non humaines. Comment « vivent » les images, ce qu'elle « veulent[13] », je n'en puis absolument rien savoir avec certitude, même par analogie – comme cela se passe avec autrui, qui partage au moins avec moi une biologie corporelle et une conscience. Et de fait, il peut arriver, dans le cadre méthodologique que je privilégie, que nous soyons parfois obligés, même avec les meilleures résolutions du monde, *d'anthropomorphiser les images*, tant nous ne pouvons sortir – et c'est très bien ainsi – de notre condition humaine, tant penser consiste à ramener l'inconnu au connu, et ce, d'autant que, débarrassés de l'auteur (qu'il soit le cinéaste, le scénariste, le commanditaire, etc., ou tous à la fois), il n'y a désormais plus d'homme vers qui nous tourner. Nous nous retrouverions alors à tomber, au moins en partie, dans ce que nous avions précisément voulu conjurer, comme Œdipe fuyant Corinthe après les révélations de l'oracle. Essayons juste de faire que cela ne soit que provisoire, quand nous ne pouvons pas totalement l'éviter (la langue est ainsi fait), et ne s'invite qu'au second plan d'une exigence scientifique tout autre, peut-être asymptotique, ce qui n'en minimise pas la portée, c'est-à-dire que l'on n'aille pas appliquer aux images ce que nous aurions enlevé à l'auteur en créant des monstres.

2

Si je réponds à la commande qui m'est faite aujourd'hui de chercher à jouer malgré tout le jeu de l'auteur, je voudrais proposer cette piste, à peine ébauchée : celle, non pas d'imaginer l'auteur (c'est ce que tout les tenants de l'auteur font, quoi qu'ils puissent prétendre), mais de *l'imager*. D'appréhender l'auteur comme le nom propre d'un régime des images. Envisageons cela comme une *poétique de l'auteur* – distincte d'une « poétique du film [*film poetic*] » (David Bordwell[14]) tout comme d'une « poétique des auteurs » (Jean-Claude Biette[15]) – par *l'insistance matérielles et immanente des images*, plutôt que par l'existence magique et transcendante, pré-iconique, donc extra-iconique, d'un moi décisoire, résidant uniquement dans une *conspiration de figures*. Il ne s'agit pas seulement de voir l'auteur au bout des images,

comme leur invention (c'est l'œuvre qui fait l'auteur, et non l'inverse : l'auteur est le futur de l'œuvre) – Paul Valéry : « Celui qui vient d'achever une œuvre tend à se changer en celui de capable de faire cette œuvre. Il réagit à la vue de son œuvre par la production en lui de l'auteur. – Et cet auteur est fiction[16] » –, d'*imaginer l'auteur*, ce qui n'est guère original, mais, ce qui ne l'est peut-être pas plus, de *l'imager*.

Mon choix s'est porté, pour illustrer cette hypothèse lancée à la va-vite, sur le réalisateur hollywoodien Jack Arnold (1916-1992), dont le mérite est triple : 1/ d'abord, *personnellement*, son corpus m'est partiellement très cher, ce n'est pas la moindre des raisons (ne feignons pas l'hypocrisie : on ne parle jamais mieux que des films que l'on aime) ; 2/ *objectalement*, parce qu'il s'agit d'un cinéaste dont le profil est plus exactement celui d'un artisan modeste et apparemment de peu d'envergure (comparé à John Ford ou Howard Hawks, pour ne citer qu'eux), travaillant principalement dans le cinéma industriel de divertissement en série, « bâclé », « fauché » – des adjectifs farberiens : on aura reconnu, plus qu'ailleurs, cet « art style termite[17] », jusqu'où le critique lui-même n'avait pas osé aller… –, et qui surtout n'a pas fait l'objet d'une attention spéciale de la part des partisans historiques de la posture « auteuriste », toutes catégories confondues ; 3/ parce que, *méthodologiquement*, le catalogue – qui compte, à côté des films de science-fiction ayant fait sa renommée, presque autant de westerns, mais aussi des mélodrames, des comédies, des polars, des épisodes de séries télévisées, un documentaire, etc., et même un film de *blaxploitation* – est composée de « trop de titres sans intérêt, d'essoufflement sénile, de commandes ineptes, pour que "l'auteurisation" d'Arnold ait un sens[18] » – ceci entendu au sens de l'auteur traditionnellement convoqué, mais qui l'élève *a contrario* au rang d'excellent candidat pour une petite contre-expérience.

Dans ce corpus je me suis, plus spécialement encore, restreint aux deux films de science-fiction à extraterrestres de la phase 1953-1958 – *Le Météore de la nuit/It Came from Outer Space* (1953) et *The Space Children* (1958) –, sa période plus prolifique tant quantitativement que qualitativement, coïncidant avec l'épilogue d'un second âge d'or de la Universal bientôt distancé par la Hammer britannique et, *intra muros*, par les productions de Roger Corman. Les cinq autres films de ce corpus sont dans l'ordre : *L'Étrange Créature du lac noir/Creature from the Black Lagoon* (1954), *La Revanche de la créature/Revenge of the Creature* (1955), *Tarantula !* (1955), *L'Homme qui rétrécit/The Incredible Shrinking Man* (1957) et *Le Monstre des abîmes/Monster on the Campus* (1958). À nouveau, rien d'arbitraire : il s'agit d'une suite visuelle d'une très grande cohérence, dont les deux extrémités que j'ai choisi d'aborder constituent un exemple remarquable à mes yeux. Autant aller, quand il faut faire court, à la meilleure part[19]. Qui plus est, chez Arnold, « le fantastique dépasse la simple production de thèmes irrationnels et de figures inhumaines ou surhumaines pour devenir un principe d'organisation secret et structurant, une vision abstraite, métaphorique, cérébrale, qui imprègne l'ensemble de ses meilleures œuvres[20] ».

3

Peut-être faut-il voir ces deux films très vite l'un à la suite de l'autre. On constatera ceci, qui vaut pour la série des sept films : les images imposent, par-delà les récits ou les romans qu'on pourrait bien construire sur des intrigues minimalistes, des figures rythmiques d'un type tout à fait particulier, sur un registre pourtant attendu dans le cinéma de science-fiction : celui des entités fantastiques. Se dessine, dans *Le Météore de la nuit* et *The Space Children*, ce que je nommerai dans ma langue, faute de mieux pour l'introduire, *une luminosité des figures*. Chez Arnold, l'espace représente un imaginaire global *mou et photonique,* là où la Terre – les cinq films médians à monstres « terriens » – constitue un site local *corné et opaque* (écailles dévoniennes de l'homme-poisson de *L'Étrange Créature du lac noir* ou *La Revanche de la créature*, poils mutants de l'araignée de *Tarantula !* ou de la régression préhistorique en homme-singe du *Monstre des abîmes*).

Dans *The Space Children*, la luminosité, où se tient la principale invention figurative, consiste en la *lumière fluorescente* d'un cerveau extraterrestre télépathe (des cerveaux étaient déjà au centre de *The Brain Eaters* [1958] de Bruno VeSota ou de *The Brain from Planet Arous* [1957] de Nathan Juran, mais aussi moins directement des *Survivants de l'infini/This Island Earth* [1955] de Joseph M. Newman, sur lequel Arnold intervint), une sorte de bouse clignotante qui grossit à vue de plan, tout droit débarquée de l'espace intergalactique – on sait combien Arnold appréciait, dans ses films de science-fiction, ces plans de nébuleuses en tortillons, ça, les étendues désertiques et l'océan : *The Space Children* n'y fait pas défaut – pour empêcher, avec le concours de leurs enfants, scientifiques et militaires du coin d'envoyer en orbite un satellite muni d'une tête nucléaire prêt à viser n'importe quel point du globe en cas d'attaque du territoire national (les Soviétiques venaient de lancer Spoutnik 1 en octobre 1957).

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

La lueur intermittente (on peut y voir comme une respiration) est obtenue à partir de lampes néon, qui donnaient une lumière rouge caractéristique sur le plateau (l'extraterrestre est lui-même descendu dans une caverne côtière d'un rayon de lumière en provenance directe de l'imagerie chrétienne la plus éculée : toute la fable, jusqu'à son envol final en corps glorieux, en est imprégné ; l'ogive atomique est baptisée, quant à elle, « Thunderer » – Jupiter tonnant : on est en terrain bien connu). Au tout début du film, la femme d'un des savants – toute la famille arrive à la base en voiture – demande à son époux : « As-tu assez d'essence [*gas*] ? » Derrière le sens narratif (*gas* : le diminutif américain courant pour *gasoline*), voulu par le scénariste Bernard C. Schoenfeld (associé au producteur William Alland), on croirait « entendre » les images prendre le contrôle du film, s'inquiéter depuis leur fabrique (*poiesis*), la polysémie aidant, de l'instable destin de leur motif le plus figurant : y aura-t-il assez de gaz ? D'abord tout à fait pragmatiquement, pour que le film puisse déployer, par conditions d'éclairage, son innovation figurative propre (la fluorescence du cerveau). La réponse est : oui.

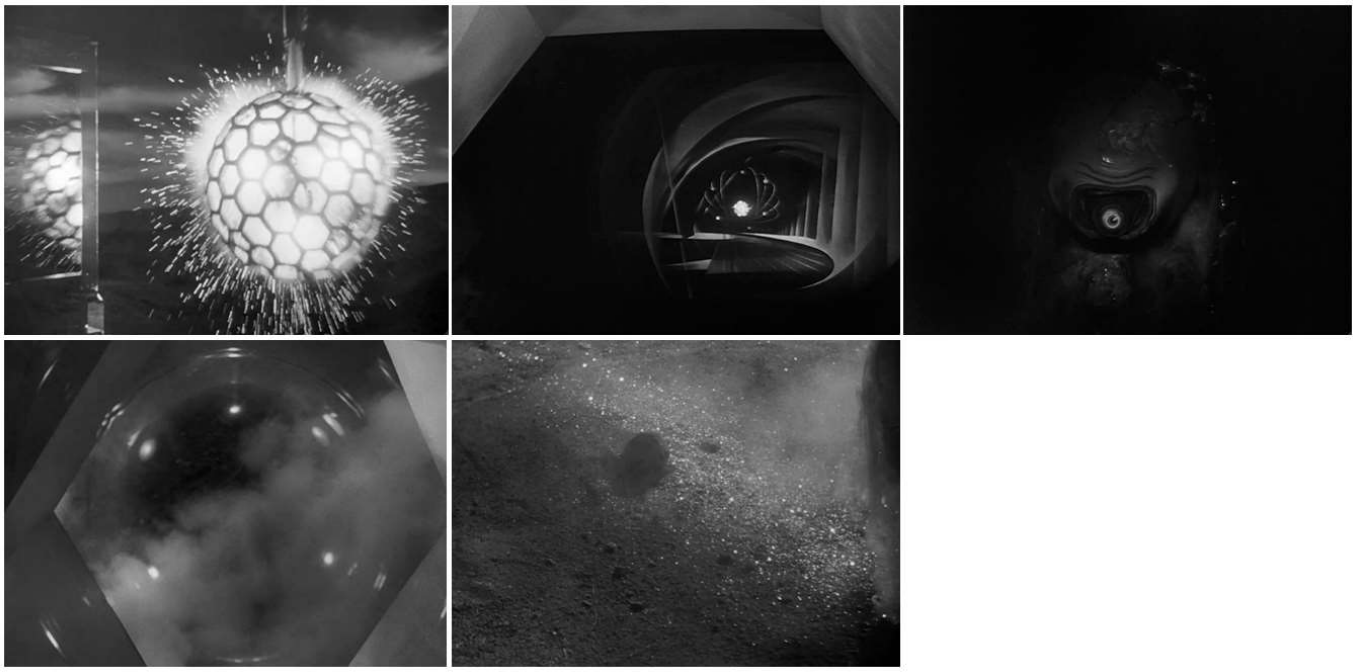
La question de l'image imageante – le motif de la fluorescence, la figure du cerveau martien – contamine tout le film (on en trouverait aisément d'autres exemples), quand bien même cette *ultima species* d'images, ne se rapportant pas à la seule « dimension représentative externe » (le récit filmé, signalétique, illustrant les apparences scénaristiques), ce qu'elle fait aussi (et sûrement en première instance : le public amateur va au cinéma pour voir une histoire photographiée), mais, et pour moi surtout, se singularisant visuellement par une « dimension rythmique interne[21] » absolument pas réductible, en tant que forme *se présentant*, « en train d'apparaître[22] », à une quelconque transaction analogique ou mimétique, n'apparaît pas à l'écran. Affaire de rythme, de poétique donc, comme je la comprends, qui indexe l'auteur, mais en *horizon impersonnel*, comme une exigence processuelle d'images d'abord virtuelles pour pouvoir s'épanouir sans entrave (le film en favorisa par tous autres moyens lumineux la mise en avant : rétro-éclairage des rochers, etc.), ou au contraire s'effondrer, quand leur déploiement poétique échoue, car cela arrive aussi, dans leur nuit irrévocable.

4

Le premier film du corpus, et premier en relief signé Arnold, *Le Météore de la nuit*, voulu dès le départ par Harry Essex (scénario), William Alland (production) et Ray Bradbury (histoire originale) comme une allégorie contre le maccarthysme (des extraterrestres pacifiques écrasés par erreur sur notre planète, et capables de prendre l'apparence de ceux avec qui ils entrent en contact pour ne pas leur imposer leur horrible physionomie, cherchent à repartir dans l'espace avec l'aide d'un astronome amateur, malgré l'hostilité de la population locale), avait déjà mis en place, mais très autrement, cette luminosité[23]. Car il ne s'agissait pas, en 1953, d'une

luminescence mais de *lumières réfractée ou incandescente*, majorée par la stéréoscopie, comme dans le prologue, avant le surgissement du titre, où le vaisseau spatial atterrit sur Terre et donne l'impression aux spectateurs de s'écraser dans la salle (on peut voir l'artifice en regardant bien dans une version plate). Ces quelques plans seront redonnés à l'identique peu de temps après. Arrêtons-nous sur ce moment où l'extraterrestre entre en scène pour la première fois.

Le cas est plus complexe et plus riche visuellement que dans *The Space Children*, par métamorphose et propagation, du plus grand au plus petit, de l'extérieur à l'intérieur, et vice-versa, puisque la brillance passe, de forme arrondie en forme arrondie, d'abord de l'engin spatial mécanique, puis, quelques plans plus tard, au noyau d'énergie en atome de Rutherford (qui le meut), au centre de l'appareil ; puis encore – après un panoramique sur la gauche dans le même plan – au corps xénomorphe (qui le pilote), par le truchement de son œil unique ; dont le contrechamp restituera l'étrange vision en bulle d'eau (ou berlue), la brillance se déplaçant désormais *dans* l'œil de l'extraterrestre et produisant sur son champ de vision, depuis la structure interne de son globe cyclopéen, des chatoiements pariétaux ; enfin la scintillance ressort de l'organisme de la chose sous l'aspect d'une bave d'escargot ou d'une poussière d'étoiles – on entend une rivière dans les aigus – laissées au sol par son corps pseudopode (constante arnoldienne : tout organisme venant de l'espace est mou).



Jack Arnold, *Le Météore de la nuit*, 1953, 35 mm, noir et blanc

Contrairement à *The Space Children*, l'extraterrestre n'est qu'en partie lumineux, une toute petite partie (même si, par gros plans, cet œil reviendra souvent envahir le champ de l'image) : son corps, en tant que tel, ne brille pas ; mais l'idée d'une lumière immanente biologique est déjà là, dont *The Space Children* tirera le maximum d'effets *par synthèse statique* (le cerveau seul), là

où les images du *Météore de la nuit* procèdent *par analyse mobile*, c'est-à-dire la décomposition en phases articulées d'un parcours de la lumière à travers un corps. On voit bien la progression de ce motif de lumière d'un film à l'autre.

5

De tout cela, je crois difficile, encore une fois, de tenir Arnold – ou le producteur Alland, seul autre point commun entre ces deux films – pour responsable : il y faudrait supposer une méga-conscience calculatrice extrêmement coûteuse. Je ne reviens pas sur ces arguments. En revanche, y conjecturer un *procès des images* – de quel type, on ne peut pas le dire : on peut seulement rendre compte de ses effets – *vers une administration fonctionnelle*, par rapports d'échelle de plans, par ingéniosité des raccords ou des mouvements d'appareil, d'abord techniques, dont elles s'emparent esthétiquement *à leurs fins*, me paraît, quoique non sans certaines imperfections (quelle méthode n'en a pas ? Et que l'on ne vienne pas me parler de fiction : la fiction peut pleinement être une méthode[24]), bien plus rentable et raisonnable. Non plus que dans une lecture auteuriste, je ne prétends remonter à des causes (la question *pourquoi ?* – contrairement à *comment ?* – est toujours déraisonnable) : je me contente, comme lorsqu'il m'arrive de proposer des taxons iconographiques, d'*organiser morphologiquement des effets*.

Ainsi, et en ce sens, ce sont bien ces quelques plans du *Météore de la nuit*, sur cette question du motif plastique de la relation entre lumière et corps extraterrestre, qui doivent apparaître comme la dissection figurative de ce que *The Space Children* ne donnera que sous la forme d'un exposé raccourci mais visuellement fulgurant (l'expérience, chez le cinéaste hollywoodien classique va souvent de pair avec la concision, voire une relative austérité), de l'œil au cerveau[25], de la brillance à la fluorescence, après cinq films où la lumière ne jouera *aucun rôle figural par histologie* : admirable continuité par résurgence et mutation d'un *leitmotiv* mouvant, de part et d'autre des récits à créatures indigènes.

Avec ces films se mettent également en place d'autres séries iconiques, qui ne pourraient faire l'objet que d'un autre texte[26]. Ainsi, par exemple, l'homme-poisson dévonien de *L'Étrange Créature du lac noir* et *La Revanche de la créature*, ou le cœlacanthe fossile du *Monstre des abîmes*, bien qu'il ne soit rien montré de tel à l'image, invitent-ils à deviner dans l'organisme fluorescent que finira par devenir dans *The Space Children* l'extraterrestre du *Météore de la nuit*, seulement traversé par une lumière anatomiquement résiduelle (son iris oculaire), une figure qui renvoie aussi indirectement, comme par un *travail souterrain de la lumière*, par chaîne iconographique autonome, aux créatures bioluminescentes (il ne faut, certes, pas confondre la bioluminescence enzymatique avec la fluorescence, qui est une photoluminescence, bien que froide elle aussi) des abysses marins aphotiques avec leur rostre en lanterne magique, connectant ce qui vient de l'espace « au-dessus », comme hideur fantastique, à ce qui se trouve zoologiquement dans les fonds océaniques (j'ai redit l'importance de l'océan chez Arnold :

envers symétrique des galaxies stellaires – l'extraterrestre du *Météore de la nuit* ressemble à une méduse, de *The Space Children* à une éponge ou un concombre de mer ; l'héritage en vient sans doute de H. G. Wells avant tout : « Dans l'abîme » de 1896, et de H. P. Lovecraft : « Le cauchemar d'Innsmouth » de 1931, et tous les extraterrestres qui de manière générale se sont réfugiés au fond des océans : Grands Anciens, Cthulhu...). Arnold ne pouvait, de toute façon, pas filmer de tels organismes : bien que l'Expédition du Challenger eût parcouru le monde, dès 1872, en effectuant les premiers relevés de profondeurs abyssales (jusqu'à 8 kilomètres), et découvert à cette occasion des centaines d'espèces alors inconnues, l'exploration des grands fonds, possible depuis l'invention par Otis Barton de la bathysphère en 1928 puis du bathyscaphe autonome vingt ans plus tard, par Auguste et Jacques Piccard, était encore très embryonnaire dans les années 1950. Mais on voit comment la nécessité de ces animaux s'impose d'abord *dans les images*, par leurs propres actes de vie. Le cinéma aura inventé ces formes de vie benthiques et pélagiques. Le public les connaît-il autrement, d'ailleurs, dans leur biotope que par les médiations des images enregistrées (pas de safari dans ces abîmes) ?

Baudroie de Johnson (*Melanocetus johnsoni*)
J. Arnold, *Le Monstre du campus*, 1958, 35 mm, noir et blanc
J. Arnold, *L'Etrange Créature du lac noir*, 1954, 35 mm, noir et blanc

On sait, par ailleurs, que la créature du lagon, qui puise dans l'imaginaire de la zoologie (périophtalme, dipneuste...) et de l'anthropologie (mythes polythéistes, superstitions…), a été visuellement inspirée par deux poissons anthropomorphiques de pure invention : le moine des mers et le poisson-évêque. Le moine des mers – pour m'en tenir à lui ici – aurait été pêché sur la côte orientale de l'île danoise de Sjælland entre 1545 et 1550. Il fut rapidement décrit, planches à l'appui, par les naturalistes de la Renaissance, comme Belon, Rondelet ou Gessner.

Moine des mers (en haut à gauche) et poisson-évêque (en bas à droite),

Gaspar Schott, *Physica curiosa, sive mirabilia naturae et artis libris XII*,

planche II, Endterus, Nuremberg, 1662

Il s'agirait plus vraisemblablement, si jamais il exista, selon les dernières hypothèses de Charles Paxton et Robert Holland – et ce, malgré une identification exacte impossible et des traits divergents –, d'un ange des mers, requin plat avec de larges nageoires pectorales, ressemblant à une raie et vivant sur le sol marin, ou une baudroie (*monkfish*)[27].

(Cette figure à luminescence [dans le noir : fonds marins, nuit...] se compose à travers le corpus fantastique arnoldien en *sous-film* : on y devine l'importance, que je ne peux qu'évoquer rapidement ici, de ne pas s'en tenir à la ressemblance et à la présence effective dans les images, mais à penser l'iconographie comme la recherche d'une *présence par gènes invisibles* [qui n'a rien à voir avec la critique génétique mieux connue : c'est même tout le contraire]. Par référence au biotope, je qualifierais d'*iconotope* cette présence diffuse dans un environnement filmique. Au noeud des morphologies aquatiques et des schèmes d'invention xénormorphes, elle sera par la suite récurrente, et constamment enrichie, dans le genre de la science-fiction, dont l'avenir actualisera en de nombreuses métamorphoses une forme encore pour l'instant *virtuelle mais réelle*, avec la généralisation de la couleur et surtout le développement exponentiel des effets spéciaux : exo-organismes d'*Abyss* [1989] et aigrettes-méduses d'*Avatar* [2009] de James Cameron, extraterrestres octopodes de *Monsters* [2011] de Gareth Edwards, « bêtes étranges » venues nous envahir depuis l'espace par une porte transdimensionnelle ouverte dans les fosses océaniques de *Pacific Rim* [2013] de Guillermo del Toro, pour m'en tenir là.

James Cameron, *Avatar,* 2009, 3D et projection numérique/35 mm, couleur

Guillermo del Toro, *Pacific Rim,* 2013, 35 mm, couleur)

6

« Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent, *un livre que n'a pas fait l'auteur*, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ? Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, distances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie[28]. » À condition de remplacer le lecteur par un spectateur, je ne changerai rien à ces quelques lignes de Michaux à propos du cinéaste : auteur, si l'on y tient, comme les plantes rupicoles saxifrages qui croissent dans les anfractuosités des pierres, pointant depuis les « plis » ou les « gouffres » (autres mots michaldiens) des images. L'auteur est le nom d'un perce-images.

Jean-Michel Durafour

[1] Jean-Michel Durafour, *Hawks, cinéaste du retrait*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Images et sons », Villeneuve d'Ascq 2007, p. 23-29.

[2] Verbe qui peut aussi vouloir dire, plus primitivement, apparenté à *augur* (augure), « prendre l'initiative », « engendrer ». Sur cette ambiguïté étymologique, lire Émile Benvéniste, *Noms d'agents et noms d'actions en indo-européen*, Adrien-Maisonneuve, Paris 1948 (qui passe par *augur*) ou Georges Dumézil, *Idées romaines*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris 1969 (pour la position contraire).

[3] Jean-Michel Durafour, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris 2013, p. 29.

[4] Voir, e. g., Roland Barthes, *Œuvres complètes III. 1968-1971*, « La mort de l'auteur », éd. Éric Marty, Seuil, Paris 2002, p. 40-45. J'adhère, en revanche, totalement à certaines affirmations, comme celle-ci : « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (p. 40).

[5] « S'il y a [dans les œuvres] emprunts à une existence, il faut les savoir en rupture avec son économie, sa recherche propre, ils n'on ont été retenus que pour les besoins et les fins d'une autre scène » (Yves Bonnefoy, *Orlando furioso, guarito. De l'Arioste à Shakespeare*, Mercure de France, Paris 2013, p. 98.)

[6] Si, comme le précise Barthes, « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (« La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 48) – cela donnerait en cinéma : du spectateur –, ce lecteur ou ce spectateur – ce qu'ils perçoivent et comprennent dans l'œuvre doit compter plus que ce que le supposé auteur a voulu dire – sont paradoxalement des lecteur ou spectateur mort-nés. Qu'en littérature « nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique […], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle » (p. 43), et nous pourrions à nouveau aisément transposer au cinéma, cela ne peut qu'avoir pour conséquence que le lecteur ou le spectateur deviennent le lieu même de la matérialisation de cet espace. *En eux-mêmes* incolores, désincarnés ; sans biographie ni psychologie ; commutateurs gris.
[7] Je décline ce point autrement plus bas.

[8] David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge/Londres 1989, p. 209. Je traduis.

[9] Pour une remarquable analyse de cette question, lire de préférence Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Minuit, coll. « Critique », Paris 1976.

[10] Durafour, *Brian De Palma…*, *op. cit.*, p. 39.

[11] Alfred Gell, *L'Art ses agents, une théorie anthropologique*, trad. Sophie et Olivier Renaut, Les Presses du réel, coll. « Fabula », Dijon 2009 ; Philippe Descola, « La double vie des images. Quelques réflexions sur l'intentionnalité déléguée », in Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Presses du réel, coll. « Critique, théorie & documents », Dijon 2015, p. 131-146.

[12] Bruno Latour, « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », *Culture et technique*, n° 14, 1985, p. 4-29.

[13] Voir notamment W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, trad. Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », Dijon 2014 ; Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, trad. Frédéric Joly, La Découverte, coll.

« Politique et sociétés », Paris 2015.

[14] David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2007 ; *Ozu and Poetics of Cinema*, British Film InstitutePrinceton University Press, Londres/Princeton 1988.

[15] Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris 1988.
[16] Paul Valéry, *Œuvres*, tome 2, *Tel quel. Choses vues, moralités, littérature*, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1960, p. 673.

[17] Manny Farber, *Espace négatif*, « L'art termite et l'art éléphant blanc » (1962), trad. Brice Matthieussent, P.O.L, coll. « Trafic », Paris 2004, p. 163.

[18] Jean-François Rauger, « Delirium tremens », in Festival International du Film d'Amiens et Cinémathèque française – Musée du cinéma (coll.), *Jack Arnold, l'étrange créateur*, Vol de Nuit, Amiens 2000, p. 95.

[19] Arnold tournera encore dans le même registre mais parodié la comédie musicale *Hello Down There* (1969) et un épisode de la série *Buck Rogers*, « The Guardians » (1981).

[20] Rauger, « Delirium tremens », art. cit., p. 96 (au vocabulaire auteuriste près).

[21] Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'Âge d'Homme, coll. « Amers », Lausanne 1973, p. 7 pour les deux formules.

[22] Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 1998, p. 88.

[23] Avec d'autres motifs ou procédés qui deviendront récurrents de film en film : les extraterrestres s'enfouissent dans un cratère puis se réfugient dans une mine ; Arnold et son équipe y recourent au rétro-éclairage (ici les arbres de Josué)…

[24] Voir, sur ce point, notamment Pierre Cassou-Noguès, *Mon zombi et moi. La philosophie comme fiction*, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », Paris 2010.

[25] Par de nombreux aspects, le second film apparaît comme une sorte de remake du premier : scènes similaires, citations, etc. – mais « où nos propres enfants sont devenus des étrangers » (Bill Krohn, « Adieu à tout cela (Aux origines de *The Space Children*) », art. cit., p. 86).

[26] Il est précisément en cours. Pour plus de détails à partir de là, je renvoie le lecteur patient à un nouvel ouvrage à paraître : *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Rouge profond, coll. « Débords », Aix-en-Provence 2016.

[27] Voir 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, p. 39-47. Ces poissons étaient pourtant parfaitement connus à la Renaissance.
[28] Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Postface de *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, tome I, éd. Raymond Bellour, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1998, p. 87.