HAL
open science

Cinéma, figures et hyperobjets : la vie cachée des films. De Warburg à Murnau

Jean-Michel Durafour

To cite this version:

Jean-Michel Durafour. Cinéma, figures et hyperobjets : la vie cachée des films. De Warburg à Murnau. Cyril Crignon, Wilfried Laforge et Pauline Nadrigny, L'Echo du réel, Mimésis, coll. "Arts, esthétique et philosophie", 2021. hal-03582480

HAL Id: hal-03582480

https://amu.hal.science/hal-03582480

Submitted on 8 Apr 2024

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.

« Cinéma, figures et hyperobjets : la vie cachée des films. De Warburg à Murnau »

Jean-Michel Durafour
Aix-Marseille Université

Cinéma, figures et hyperobjets : la vie cachée des films. De Warburg à Murnau

Jean-Michel DURAFOUR

***paru initialement Pauline Nadrigny, Wilfried Laforge et Cyril Crignon (dir.),* L'Écho du réel, *Paris, Mimésis, coll. « Art, esthétique, philosophie », 2021, p. 251-267* (version corrigée).**

J'ai récemment baptisé *éconologie* une pensée écologique et développementaliste des images dans laquelle l'image – ou *l'images* – est le composé relationnel formé par l'image au sens traditionnel du terme et son iconotope, tout comme « l'être vivant et son environnement ne forment qu'un, et cela même représente le véritable être vivant[1] ». Je voudrais aujourd'hui la prolonger dans un autre régime de la réalité de l'image, et plus exactement des figures visuelles qu'elles renferment, vers ce qui pourrait trouver comme nom de circonstance une « échonologie ».

« Tournant virtuel » et cinéma

Commençons par aborder le cinéma comme nous n'avons pas l'habitude de le voir en faisant un pas de côté. Cette expression – de « pas de côté », de ce qui n'a pas de côté, de ce qui n'a pas que des côtés, de ce dont le propre de plusieurs des côtés est de n'avoir pas de côté – trouvera tout son sens dans un instant.

J'ai proposé de parler de « tournant virtuel » pour désigner un changement radical d'*épistémè* survenu entre l890 et 1930 dans le monde occidental[2]. Théorie freudienne de l'inconscient, mécanique quantique,

[1] Kinji Imanishi, *Le Monde des êtres vivants. Une théorie écologique de l'évolution* (1941), Marseille, Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2011, p. 82. – Pour l'éconologie, *cf.* Jean-Michel Durafour, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Milan/Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018. Le processus en question s'appelle l'« iconicisation ».

[2] *Cf.* Jean-Michel Durafour, « Aby Warburg : gènes génie. Essai d'"utraquistique" en iconologie », in Ugo Batini et Marine Riguet (dir.), *Le Génie : autopsie d'un monstre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2020.

biologie génétique, science warburgienne des images, récits lovecraftiens, philosophie heideggerienne de l'outil, cubisme pictural, etc. : de nombreux gestes artistiques, philosophiques, scientifiques…, posent alors que la réalité matérielle ne se réduit pas aux apparences par nous observables, à savoir que la réalité dans laquelle nous vivons n'est *pas sommable par l'être humain*, ne se limite pas à ce qui en intersecte avec notre plan d'expérience. Il n'est pas mon intention de simplement ajouter un « tournant » de plus à l'histoire des idées – après le linguistique ou l'iconique (d'ailleurs le langage n'est pas du tout l'enjeu du « tournant virtuel ») – mais d'essayer modestement, ne serait-ce que pour m'orienter personnellement, de trouver un terme un peu recouvrant pour grouper plusieurs recommandations spéculatives apparemment disparates mais présentant à l'époque toutes un même point commun, un même regard sur le nouveau monde qui s'annonçait. Une forme de réalisme consiste à estimer, dès ce moment historique, qu'il y a toute une partie du réel à laquelle nous n'avons pas accès en tant que telle. Des appareils de plus en plus sophistiqués peuvent, certes, aider dans certains cas en venant suppléer aux limites de nos sens, mais ils ne font que repousser le problème en reproduisant la forme *connue* de notre perception : la manière dont nous voyons les atomes au microscope n'est pas fondamentalement différente de celle avec laquelle nous voyons ce stylo sur la table, elle fait appel aux mêmes déterminations sensibles (aspect, couleurs, etc.). Au contraire, l'hypothèse que j'avance ici est qu'il y a toute une part, si ce n'est la plus grande part de certains objets, voire potentiellement de tous les objets de la réalité, dont nous ne pouvons pas prendre *connaissance*, que nous ne pouvons ni représenter ni mettre en fiction – ce qui n'interdit nullement de se donner les moyens de la *penser* (ne serait-ce que pour dire qu'elle n'est pas connaissable) : vieille distinction kantienne qui fait ici un retour imprévu.

Ma conjecture principale[3] – autour de laquelle je tournerai en m'en rapprochant de plus en plus – est que le cinéma participe pleinement de ce « tournant » épistémique. C'est-à-dire, il faut d'emblée préciser, moins l'apocope du Cinématographe, à savoir une technique de production photographique d'image animée, que le cinéma comme « mode d'expression » (le cadrage, le montage), « par-delà » la seule image photographique, « entre » les images, qui apparaît pour sa part en tant que tel un peu plus tard, aux alentours de 1908-1909. Si le cinéma ne nous donne jamais, plan par plan, qu'une vue partielle sur telle ou telle figure, tel ou tel objet (il procède par esquisses phénoménologiques, comme

[3] Je me permets à nouveau de renvoyer à un texte antérieur : 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.

opère pour le coup la perception même si tout le réel est donné à chaque instant – la recomposition de l'objet est de l'ordre de l'activité synthétique de l'esprit sans qu'il y ait pour autant purement et simplement constructivisme : pour l'œil humain ou la caméra, il y a toujours dans les faits une autre face), il relève surtout d'un régime de pensée pour lequel *les figures à l'image – personnes, animaux, voire n'importe quel objet en général… – ne sont pas entièrement abordables*, pas entièrement en acte sous nos yeux phénoménaux.

Non seulement l'image filmique, chaque plan, nous restitue l'expérience de l'espace euclidien dans lequel nous vivons – « Nous sommes assez habitués à la convention descriptive de la profondeur, pour pouvoir admettre que les trois dimensions spatiales de la réalité se retrouvent dans l'univers créé à l'écran[4] » – ; non seulement le cinéma est capable de nous plonger dans une quatrième dimension temporelle, dans l'espace-temps de la relativité en « mett[ant] en évidence une autre perspective de la matière, celle du temps[5] » (ralenti, accéléré), mais il fait signe aussi vers un *au-delà non phénoménal mais bien réel de l'espace euclidien à trois dimensions.* Je demande à ce que l'on accepte de me suivre dans cette voie, qui n'est pas encore distincte d'une fiction : appréhender toute figure filmique, visuelle mais aussi sonore, comme un être n-dimensionnel que nous ne connaissons que par les seules facettes, toujours phénoménales, de ses recoupements avec notre plan spatio-temporel d'expérience possible, mais qui ne peuvent en aucun cas en faire l'addition totalisante, *y compris quand le tout sensible de la figure pourrait nous être donné par la forme plus ou moins mimétique, plus ou moins référentielle, qui la véhicule* **[fig. 1]**.

---

[4] Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, *Photogénie de l'impondérable* [1935], tome 1, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub », 1974, p. 250.
[5] *Ibidem*.

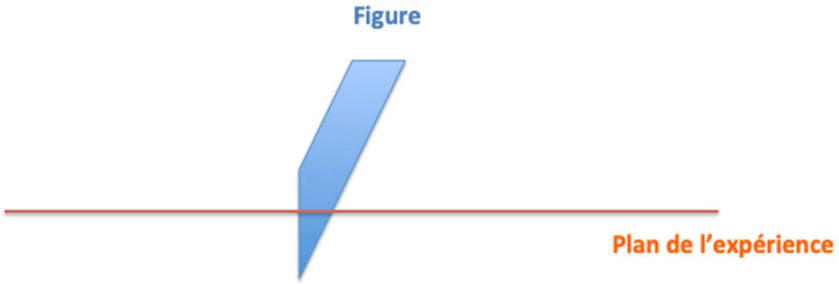

fig. 1

On peut noter un point méthodologique important pour conclure ce premier moment : si le cinéma est pour moi un objet d'étude (tel film, telle scène, tel corpus, etc.), comme très classiquement, je le prends également comme *instrument et mode d'investigation pour penser autrement la réalité des figures et des images*. C'est-à-dire *de n'importe quelle figure*, dans *n'importe quelle image* : il n'existe aucune raison pour que l'unicité du point de vue sur la figure dans un tableau ne relève pas du même type d'intersection que celle évoquée plus haut. Avec l'apparition du cinéma, les figures visuelles participent de plain-pied à la nouvelle *épistémè* contemporaine de la réalité, non seulement au titre (inclusif) d'objets particuliers parmi tous les autres objets, mais surtout sur un mode exclusif rapportable à nul autre objet : l'enquête esthétique et iconologique. Pour le dire autrement, il y a une spécificité – que le cinéma porte à l'exposant, *rend historiquement plus sensible* (que la peinture, par exemple : on va voir pourquoi tantôt), mais n'invente pas – du passage du modèle référentiel (tel objet enregistré depuis la réalité) à la réalité de la figure visuelle qui traduit l'objet réel dans des images. Le cinéma est pris ici comme un *exercice du voir* révélant un jeu d'« estrangement[6] » du réel dans la facticité de l'image, par lequel un objet de la réalité n'est pas seulement répétée par son image figurative (ici : enregistrement photographique, représentation numérique), mais est doublée par la *figuration de l'objet*, par ce que l'objet se figure – qui peut en outre ne pas correspondre à ce qu'est l'objet réel : dans le cas du trucage, par exemple – dans l'image prise comme un objet à part entière

[6] *Cf.* notamment Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, « Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario », Milan, Feltrinelli, 1998, p. 15-39.

et en relation à d'autres images : au cinéma, le montage est une « image globale » (Eisenstein) non mimétique et qui ne peut se replier sur aucun objet préexistant dans la réalité, dans laquelle on figure paradoxalement les objets, entre reconnaissabilité et invention, par une « *autre altérité* dans laquelle l'autre qualifiant l'altérité […] ne relèverait plus de l'altérité qu'il viendrait altérer[7] ».

Figure filmique et hyperobjet (retour sur la « survivance » chez Warburg)

Précisons désormais le rôle joué par le montage cinématographique. Ce que le cinéma va introduire, peut-être pas le premier, mais sûrement le premier avec autant d'intensité et avec de telles conséquences, c'est l'idée, encouragée par la pluralité montagique, *qu'il y a toujours au moins une image qui manque*, qu'il y a toujours au moins un côté de la figure qui ne peut qu'échapper à la multiplication des faces[8]. Non pas au sens – bien connu – où il y a toujours du hors-champ, par exemple (il suffirait de bouger la caméra pour tout changer : on ne sort pas du mode de l'esquisse perceptive…), mais au sens où il y a toute une partie des figures montrées *qui n'est pas figurable du tout*. Ou mieux : ce que le cinéma pointe, c'est que *l'image ne donne que l'écume d'une figure avec le reste de laquelle la figuration a affaire en tant qu'il ne peut y en avoir aucune image*. Ce qui fait image pour nous n'est que la coupe transversale dans un espace euclidien (deux dimensions et une dimension illusionniste[9]) d'une figure débordant de notre monde, comme un xénomorphe de Lovecraft ou la fonction d'onde de l'école de Copenhague. La plus grande portion des figures filmiques se retire

---

[7] Jacques Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, édité par Pascale-Anne Brault et Pegy Kamuf, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Bibliothèque Derrida », 2019, p. 22. – *Nota bene 1*. Je ne fais pas ici de distinction entre cinéma de fiction, documentaire, film amateur, etc. Seul compte pour moi que la forme filmique à laquelle on aboutit soit montée. Je ne fais pas non plus de différence entre photographique, numérique et animation (où les figures sont tout autant partiellement vues).

[8] *Nota bene 2*. Un plan-séquence avec variations d'angles de la prise de vues relève de la forme montagique. Le montage n'est pas qu'une opération technique, c'est également une opération esthétique : bien qu'il n'y ait pas de coupures physiques, on peut y retrouver tous les codes du montage traditionnel (échelle de plans, champ-contrechamp, et ainsi de suite). – La peinture avait déjà pu croiser ces problématiques d'une même figure dont la monstration est étalée dans le temps sur un ou plusieurs images (fresque, peinture sur rouleau).

[9] On comptera pour rien l'épaisseur translucide de la pellicule – qui n'est pas concernée dans la projection du film ni son visionnage sur un écran.

derrière les images, où elle vit d'une existence en acte pour soi mais pour nous, à jamais virtuelle.

En fait, à prendre une analogie simple, tout se passe avec la figure de cinéma – et donc potentiellement toute figure visuelle – par rapport à nous et notre monde comme avec une sphère qui viendrait traverser un environnement plat, d'une dimension inférieure, par exemple une feuille, sur lequel vivraient des êtres également plats. Les êtres en question ne peuvent jamais voir la sphère en tant que telle, car sa troisième dimension surpasse leurs capacités perceptives (restreintes à deux dimensions). Ils ne sont en mesure d'en connaître que ce qui de la sphère est *commun* à leur feuille : ou bien le point tangent (de dimension nulle), ou bien un disque croissant jusqu'à l'équateur de la sphère (ou décroissant si la boule continue d'avancer ou recule). Mais n'est-il pas envisageable que ces êtres plats, s'ils sont doués de raison, puisse soupçonner que ce disque n'est pas qu'un disque ? Le geste que je propose ici consiste à convier le régime métaphorique du « comme si » pour sous-tendre la fiction théorique, voire surnaturelle, du « et si » par laquelle j'ai lancé cet article : et si les figures visuelles ne se limitaient pas à leur être figurable ?

Ce n'est pas parce que nous ne pouvons pas connaître la part n-dimensionnelle (principale) des figures que nous devons nous interdire de la penser. Mieux, nous ne pouvons pas nous en débarrasser à si peu de frais : tout comme il n'existe pas d'endroit sans envers – puisque détacher le recto de son verso reviendrait à les multiplier deux –, *notre expérience des figures nous vient toujours avec tout ce qui de la figure ne peut pas être expérimentée par nous*. Il existe une expérience catastrophique et invivable de ce réel virtuel, qui insiste plus qu'il n'existe.

On trouve chez le philosophe contemporain Timothy Morton un concept qui permettra de mieux définir la catégorie d'objets à laquelle appartiennent les figures visuelles : les « hyperobjets ». Les hyperobjets, comme le réchauffement climatique ou la radioactivité, sont des objets visqueux, non localisables dans l'espace et le temps, que nous ne connaissons que par leurs faces contradictoires de coupure avec notre plan d'expérience (pluie ici, sécheresse là, etc.) et qui évoluent dans des régions n-dimensionnelles dépassant nos capacités sensorielles, tapis « derrière » les phénomènes locaux qui nous arrivent. L'hyperobjet est un « étrange étranger [*strange stranger*][10] », qui est aussi un « étrange plus étrange », plus étrange que l'étrangeté elle-même, et dont je ne peux me faire aucune représentation adéquate. L'un des acquis importants d'une

[10] Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of thre World*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2013, p. 6.

partie de l'actuelle Ontologie orientée vers l'objet développée principalement aux États-Unis est que les objets ne se limitent pas à la corrélation entre eux et les hommes (l'idéalisme triomphant depuis les postkantiens), mais il nous faut tenir compte de la vie celée des objets, qui sont comme des « pieuvres qui se retirent derrière un jet d'encre en s'enfonçant dans des ténèbres ontologiques [11] », en défendant un « réalisme spéculatif[12] » (qui n'est peut-être rien d'autre qu'un idéalisme déguisé : n'est-ce pas au fond le cas de tous les réalismes ?). Je n'ai pas l'intention de revenir ici en détail sur ces analyses dans leurs liens avec la pensée des images : je l'ai fait dans une autre circonstance.

La plus grande partie de la vie des figures du cinéma nous échapperait, et nous ne serions en mesure – j'en donnerai un exemple dans un instant – d'en avoir des aperçus ou plutôt des *inaperçus* subreptices et imparfaits (puisque toujours pris depuis notre monde…), comme par une porte entrouverte, qu'en des essais de *mises en rapport avec des films ou, plus largement, des images éloignées*, en créant des effets déroutants de friction, des échos qui sont aussi des enjambements de fiction, des projets d'échapper au silence mystique ou à l'apophatisme sans chercher non plus à ventriloquer l'indicible, à prendre ce qui est muet (*mutum*) au mot (*muttum*), par le mot, dont je crois que c'est précisément – depuis la « survivance [*Nachleben*] » warburgienne des images, souterraine, chthonienne et inhumaine – l'un des projets majeurs de l'iconologie, sur quelque image ou figure qu'elle porte, trop longtemps oublié par la plupart des disciples immédiats de Warburg (au profit de ce qui est connaissable par l'esprit humain, voire pleinement formulable dans le langage).

Le terme « survivance », par lequel Gombrich a proposé de traduire l'allemand *Nachleben* en le calquant sur le concept de *survival* chez Edward Burnett Tylor (qui a, certes, influencé Warburg) [13], s'il a contribué à diffuser les travaux de Warburg, a aussi infléchi son interprétation en provoquant sur le long terme le rabat univoque de toute la pensée warburgienne sur une doctrine des spectres qui m'a toujours parue mal venue. Dans les *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistichen Kunstpsychologie* de 1899, Warburg écrit à propos de l'image : « Tu vis et tu ne me fais rien[14]. » Il faut bien entendre ce que

---

[11] *Ibid*., pp. 3-4.

[12] Ray Brassier, « Speculative Realism : Presentation by Ray Brassier », *Collapse : Philosophical Research and Development*, vol. 3, 2007, pp. 308-333.

[13] Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle* (1970), trad. fr. Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015, p. 37.

[14] Cité in Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte de l'image. Conférence Adorno, Francfort 2007*, tr. fr. Frédéric Joly en collaboration avec Yves Sintomer, Paris, La Découverte, coll. « Politique et Sociétés », 2015, p. 17.

cette phrase veut dire telle que je propose de la lire : l'image vit, mais ce qui concerne sa vie n'a pas d'effet sur moi, ne parvient pas jusqu'à l'être humain. Il faut fermement distinguer, chez Warburg, la vie inaccessible et incommensurable des images de leur « survivance ». La « survivance » – traduction inadéquate si l'on me suit –, le *Nachleben*, ne fait pas signe vers l'« au-delà » de l'allemand courant, mais est d'abord ce qui, de la vie des images, passe seul du côté des êtres humains, ce dont nous pouvons retrouver les avatars iconographiques. Ce n'est pas leur vie *elle-même*, mais seulement, littéralement, ce qui est « d'après [*nach*] leur vie [*Leben*] », à savoir ce qui de leur vie ne peut nous parvenir qu'après coup et très partiellement, mais aussi ce qui ne nous parvient que déformé, imparfaitement, seulement « selon leur vie » (la préposition allemande autorise, comme en français, les deux sens). *Suivant leur vie*.

L'iconologie ne doit pas se proposer comme unique programme de traiter de ce qui dans les images ou les figures dans les images se rapporte à la relation entre elles et les êtres humains, mais on doit aussi se donner les moyens de réfléchir à ce qu'est, à ce que peut l'iconologie quand on pose la question *aux images et aux figures elles-mêmes* – ce que j'ai qualifié ailleurs par l'expression « iconologie au-delà de l'humain » ou encore « iconologie orientée vers l'image ». Les images ne peuvent jamais nous venir autrement qu'avec leur fraction inaccessible. Que cette question n'ait pas de réponse ne signifie pas que nous n'avons pas à la poser : elle ne permettra pas de connaître ce qui des images est inconnaissable mais délinéera *a minima* un programme iconologique, c'est-à-dire un *régime anthropologique d'actions*.

3. Nosferatu, iconologue

Vient également se loger dans mes intentions une proposition plus spécifique pour la théorie du cinéma. On sait comment André Bazin avait distingué deux genres de cinéastes, et les théoriciens qui vont avec : ceux « qui croient dans la réalité [15] », fidèles à « l'ontologie de l'image photographique[16] », à savoir « le transfert de réalité[17] » du modèle vers une image produite mécaniquement et sans intervention de l'homme dans l'instant de sa genèse chimique, en rupture avec le trope pictural, et pour qui le cinéma est un témoignage du réel, une « fenêtre ouverte sur le monde[18] » ; et ceux « qui croient dans l'image », pour lesquels celle-ci est

[15] André Bazin, *Écrits complets,* « Découpage » (1952), tome 1, éd. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2019, p. 975.
[16] *Ibid*., « Ontologie de l'image photographique » (1945), p. 108.
[17] *Ibid*., p. 110.
[18] *Ibid*., « Théâtre et cinéma (suite) » (1951), p. 740.

avant tout un cadre, une structure formelle qui n'enregistre pas le réel mais le réorganise, dans la continuité de la peinture et de l'albertienne « fenêtre ouverte sur l'histoire[19] ». Non seulement la vérité, comme toujours, se trouve bien souvent entre les deux, la distinction – c'est fréquent chez Bazin – est forcée par une perspective pédagogique, mais surtout ma position consiste à mettre, pour le problème qui me préoccupe ici, dos à dos ces deux postures, et entre parenthèses le va-et-vient entre l'une et l'autre, qui est tout le cinéma. Ce dernier peut être, comme « machine intelligente » (pour parler encore comme Epstein), une paradoxale *fenêtre sur ce qui ne peut pas être vu par la moindre fenêtre*.

Mais je voudrai plutôt revenir aux images elles-mêmes en m'intéressant, dans ce troisième et dernier point, à une question plus concrète, esquissée dès l'ouverture de ce texte, et qui ne peut se solder que par un échec : celle de la manière dont *la mise en relation des images d'une figure avec d'autres images peut faire rumeur, résonance (sinon raisonnement) et indiquer la présence de l'hyperobjet tapi dans les ténèbres.* Je l'ai signalé : il s'agit là de rien moins que de l'un des chantiers les plus urgents de l'iconologie et de la pensée esthétique. Évidemment, il n'est pas question d'espérer atteindre l'outre-espace non euclidien de la figure filmique puisqu'il n'est ni visible ni connaissable. Nous pouvons néanmoins, non pas soupçonner ce qu'il est, mais entrevoir par en-dessous (*sub/specere*) sa présence recroquevillée, rendre les images suspectes. Pour ce, il faudra faire dérailler les images du film grâce à d'autres de manière à créer des béances, des mises en défaut, des malaises pouvant laisser fuir impossiblement notre regard dans l'antre des secrets insécrétés de la figure. À partir du moment où l'on se met en situation iconologique de faire divaguer les images d'une figure filmique vers d'autres images ou d'autres figures avec lesquelles elles entretiennent des rapports apparemment lointains, dans le registre de l'aspectuel et de la ressemblance, on met suffisamment en danger l'intégrité figurative à l'image pour la soumettre à la question esthétique.

On peut regarder, très concrètement, ce que cela donne dans un film comme *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de F. W. Murnau. Celui-ci met en scène l'une des premières figures majeures de l'histoire du cinéma : le comte von Schreck (une transcription explicite de Dracula pour contourner une interdiction juridique). Le travail iconologique en général consiste à repérer, sur la base de l'iconographie, ce qui entretient des liens plus ou moins substantiels, accidentels, plus ou moins proches ou éloignés, avec telle

[19] Leon Battista Alberti, *De Pictura/De la peinture* (1435), trad. fr. Jean Louis Schefer, Paris, Macula-Dédale, coll. « La Littérature artistique », 1993, p. 115.

figure, telle image, parfois anachroniques pour nous (le temps des images n'est pas celui des hommes), mais que l'image analysée – ici le film – n'indique le plus souvent pas. Dans sa préface pour *Les Mots et les Images* de Meyer Schapiro, Hubert Damisch rappelle et regrette que, en histoire de l'art, traditionnellement

> l'iconographie a pour visée première de conduire à traiter l'image comme un texte ; […] comme si la peinture, comme si la sculpture, n'avaient pas d'autre destin que de s'effacer, dans leur matérialité sensible, derrière la signification telle qu'elle trouve à s'articuler dans l'élément qui est celui du langage[20].

C'est oublier en effet que dans bien des cas les artistes vont directement de l'image à l'image sans passer par les textes : une image en commente une autre, voire éclaire le texte qu'elle est censée illustrer (et toute la relation est inversée). Les points de départ sont les « documents figurés[21] ». Ne différenciant pas, pour des raisons trop longues à préciser ici, entre iconologie et esthétique, je me contenterai moi aussi de pratiquer un montage visuel d'images à images en mettant en avant leur matérielle réalité. Dans *Nosferatu*, nous y sommes, sinon aidés, du moins invités par Murnau dont on sait qu'il commença des études en histoire de l'art à Heidelberg et dont le cinéma est truffé d'allusions plus ou moins appuyées à tel ou tel courant stylistique (romantisme, Biedermeier, expressionnisme, Nouvelle Objectivité), tel ou tel peintre (Altdorfer, Rembrandt, Adriaen van Ostade), tel ou tel tableau (*Le Retable de Tetschen*), et ainsi de suite.

Par exemple, prenons l'un des plans les plus célèbres du film, à la fin, quand Nosferatu cherche à « embrasser » Ellen Hutter, mais réalise qu'il est en train de se faire surprendre par la lumière du jour **[fig. 2]**.

---

[20] Hubert Damisch, « La peinture prise aux mots » [1978], in Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, trad. fr. Pierre Alferi, Paris, Macula, 2011, p. 6-7.
[21] *Ibid*., p. 11.

fig. 2
F. W. Murnau, *Nosferatu le vampire*, 1922, 35 mm, noir et blanc teinté

Un premier niveau iconologique consiste à tirer un certain nombre de vecteurs de ressemblance avec d'autres images (plans d'autres films, tableaux, sculptures, gravures…). Ainsi – et pour me limiter à ces deux cas – on en arriverait assez rapidement à deux œuvres comme *Le Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (ici dans sa première version de 1781) **[fig. 3]** ou *Le Baiser du Sphinx* (1895) de Franz von Stuck **[fig. 4]**. Ces deux toiles – baignant déjà dans un climat onirique, morbide et sexuel – ont d'ailleurs donné lieu à de nombreuses versions réalisées par leurs auteurs respectifs ou par d'autres (le caricaturiste Thomas Rowlandson) sur des supports divers : ces sont des images habituées à une certaine circulation intermédiatique.

fig. 3
Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, 101.6 x 127.7 cm, Detroit Institute of Arts

fig. 4
Franz von Stuck, *Le Baiser du Sphinx*, 1895, huile sur toile, 160 x 148.8 cm, Musée des Beaux-Arts, Budapest

Ce type d'associations est indéfini, et l'on pourrait multiplier les rapprochements, selon les cadrages ou la composition, entre Nosferatu et de nombreuses images, comme encore *Le Chiffonnier* (1917) de Marianne von Werefkin **[fig. 5]** ou la gravure *Le Vieillard* (1923) d'Otto Dix, pourtant postérieure. Nous ne sortons pas pour l'instant d'une iconologie par analogie qui – si elle est loin d'être sans intérêt – ne travaille que la pointe de la figure.

fig. 5
Marianne von Werefkin, *Le Chiffonnier*, 1917, tempera sur papier collé sur carton, 67 x 97.5 cm, Fondazione Marainne Werefkin, Museo comunale d'Arte Moderna, Ascona

On peut, dans un temps second, se donner l'instruction supplémentaire d'ouvrir la figure à la dissemblance, à l'étrangeté en pratiquant une iconologie plus disruptive qui va venir la travailler dans toute *l'épaisseur dissimulée ou « dissimilée »* de ses portions visibles, en couvrant tout le champ du plan possible de l'expérience. De nouveau, le cinéma de Murnau fournit presque un cas d'école tant il est vrai, comme le remarque Patrice Rollet, que « chez Murnau, [les références] relèvent moins de la sommation consciente de toutes ces allusions que de la puissance paradoxale d'oubli qui conduit le cinéaste à les fondre simultanément au sein d'une forme aussi mouvante qu'émouvante[22] », et que le cinéaste est le premier à insérer des plans apparemment inopinés dans son montage. À plusieurs moments du film – je retiens cette métamorphose de la figure – Nosferatu est associé à certaines formes d'ésotérisme dans lesquelles s'imposent de curieuses indications visuelles que je propose de considérer comme « égyptiennes » : une hyène (dont les images sont pour Jean-Louis Leutrat et Michel Bouvier comme des « enseignes emblématiques de l'innommable[23] »), un animal longtemps domestiquée dans l'ancienne Égypte **[fig. 6]** ; une lettre à l'écriture expressément codée par des manières de hiéroglyphes plus ou moins mimétiques **[fig. 7]** ; mais aussi, de temps à autre, d'étranges postures de Nosferatu (qui apparaît le plus

[22] Patrice Rollet, *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L, coll. « Trafic », 2002, p. 30.
[23] Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 181.

souvent de face : quand il est filmé longtemps de profil, c'est pour mourir – le vampire c'est la frontalité de l'image cinématographique aspirant la vie), comme lorsqu'il prend une pose proche d'une façon égyptienne de représenter de côté la totalité des membres du corps (buste et visage de face, mais membres de profil) **[fig. 8]**.

fig. 6

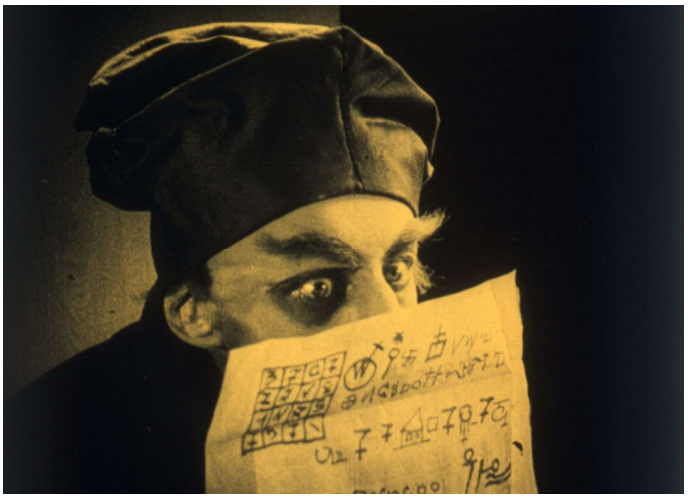

fig. 7

fig. 8
F. W. Murnau, *Nosferatu le vampire*, 1922, 35 mm, noir et blanc teinté

On en trouverait une confirmation inattendue soixante-dix ans plus tard dans un film traitant d'un tout autre sujet : *Killing Zoe* (1993) de Roger Avary, un cinéaste de l'entourage de Quentin Tarantino. Lorsqu'au début du film, Zoe, une prostituée, vient rejoindre Zed dans sa chambre d'hôtel, celui-ci sort de sa douche : sa tête est cerclée par une serviette de bain enroulée en une facture très alambiquée et peu pratique. Ce couvre-chef imite clairement le némès des pharaons (du moins ses parties principale et latérales) **[fig. 9]**. Quelques plans plus tard, Zoe allume la télévision et tombe rapidement sur une chaîne diffusant *Nosferatu*, et plus particulièrement la scène où Nosferatu arrive à Londres pour s'emparer d'Ellen dont il est amoureux (elle restera allumée tandis que Zed et Zoe feront l'amour) **[fig. 10]**. Zed est assimilé à la figure de Nosferatu, un Nosferatu passé dans la réalité, et inversement Nosferatu l'est à un personnage expressément coiffé d'un némès. Rien d'autre dans le film d'Avary ne vient le souligner : tout cela peut se contenter de passer inaperçu et d'être envoyé dans le vide sur un mode phanérologique. Mais pour celui qui a noté tout à l'heure les détails « égyptiens » dans le film de Murnau, voilà qui résonne très autrement ! La scène de *Killing Zoe*, film de divertissement apparemment sans prétention (mais il faut tenir les images comme des documents de la culture de dignité égale), se présente alors comme une analyse iconologique ambitieuse, de l'image par l'image, du *Nosferatu* de Murnau. Il n'y a peut-être ici aucune intention de la part du cinéaste – encore que nous n'en sachions rien – mais il est certain qu'en iconologie l'intention est fréquemment une décision a posteriori des images.

fig. 9

fig. 10
Roger Avary, *Killing Zoe*, 1993, 35 mm, couleur

Cet exemple suffira à ce que je veux ici défendre. Il ne s'agit pas de dire que Murnau filme Nosferatu comme un pharaon[24]. Encore moins que l'autre côté de la figure nosféraltienne est égyptien (ce qui – on en conviendra – n'a aucun sens). Mais une pratique iconologique de brouillages parasites du visible à partir du visible – voire de fissures dans des cas encore plus complexes – est en mesure, à l'occasion d'un discours par ailleurs tout à fait scientifique comme l'est l'iconologie, de nous amener, en superposant à une iconologie comme forme de connaissance spéculative une iconologie comme *mode pragmatique de pensée* agençant, réagençant le visible, à suspecter l'écho imprésentable – il n'y a rien de plus à attendre – de ce que la figure ne se limite pas à sa part seulement observable, loin s'en faut, quand bien même, j'y reviens et persévère, son existence métempirique ne peut que nous demeurer telle

[24] On sait que par la suite certains écrivains, comme Anne Rice (*La Reine des damnés*), insisteront pour faire remonter la naissance des vampires à l'Antiquité égyptienne.

dans l'état actuel de l'espèce humaine. Les images – à l'instar des films de Murnau et d'Avary – entretiennent des relations souterraines qui, tout en affleurant parfois à leur surface dans certains de leurs effets visibles, laissent suspecter tout un monde inabordable. Nous ne pouvons rien faire de plus que de les repérer, d'en sentir, ou mieux de percevoir que nous n'en percevons pas, d'expérimenter que nous n'en pouvons pas expérimenter l'impossible réverbération qui se retire à tout jamais loin de nous.

L'iconologie n'est pas différente ici d'une mélancolie (Warburg n'a sans doute parlé de rien d'autre) – ce qui est présent n'est pas complètement présent[25] – érigée au rang de geste théorique.

[25] C'est tout le contraire de la nostalgie : ce qui est passé est – hélas – bel et bien passé. Le mélancolique ne regrette rien qu'il aurait eu, mais se délecte de ce qu'il a comme privation de ce qui manque.