



**HAL**  
open science

## L'Homme invisible

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. L'Homme invisible. Emmanuelle André, Jean-Michel Durafour et Luc Vancheri (dir.), Dictionnaire d'iconologie filmique, 2022, pp.341-348. hal-04037499

**HAL Id: hal-04037499**

**<https://amu.hal.science/hal-04037499>**

Submitted on 20 Mar 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

*L'Homme invisible*

Jean-Michel Durafour

Aix-Marseille Université

## *L'Homme invisible*

Jean-Michel DURAFOUR

*publié initialement dans Emmanuelle André, Jean-Michel Durafour et Luc Vancheri (éd.), Dictionnaire d'iconologie filmique, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Le Vif du sujet », 2022, p. 341-348.*

Proposer une approche iconologique de l'homme invisible tel que j'ai été amené à le faire (et dont on m'excusera de reprendre ici quelques éléments principaux)<sup>1</sup> pourrait de prime abord ressembler à une plaisanterie oulipienne tant le principe même de l'invisibilité, c'est qu'il n'y a rien à voir.

### *Invisible, trop invisible*

Comment faire image et science visuelle de ce que l'on ne voit pas ? De ce qui ne permet pas du tout d'apercevoir la moindre forme ni – en ne partant que de l'invisibilité et sans avoir le secours des mots – de distinguer par les yeux seuls celle d'un homme de celles d'une puce ou d'un paquebot transatlantique (au demeurant nous savons l'importance du texte pour l'entreprise iconologique) ? Car, malgré les apparences (mais c'est tout le principe de l'homme invisible de les déjouer), l'invisibilité n'a rien à voir avec la transparence, qui désigne encore une matière (le verre, par exemple) et possède une forme délimitée<sup>2</sup>. Comment dès lors en suivre les mutations et les généalogies ? Et en fin de compte : n'est-ce pas le statut même de l'image qu'une telle figure montre d'un doigt blanc, tant l'art n'a eu de cesse, pour reprendre un mot fameux du *Jean Santeuil* de Marcel Proust, de « peindre ni ce qu'on voit parce qu'on ne voit plus rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas<sup>3</sup> » ? D'ailleurs est-on assuré de ne rien voir ? Le film est tout à fait visible : je vois les images dans lesquelles l'homme ne se voit pas. Brossez le portrait iconologique de l'homme invisible de James Whale (qui n'est pas le premier de l'histoire du cinéma mais est le plus exemplaire), adapté d'un roman d'Herbert George Wells (1897) qu'on ne présente plus, c'est d'abord se donner comme enjeu de penser une *théorie* de l'iconologie proprement filmique, puisque seul le cinéma peut rendre à ce point visuel ce qui n'est pas visible tout en étant matériel, peut faire apparition de ce qui n'a pas d'apparences. On peut filmer le vent – on notera que le film s'ouvre par une tempête<sup>4</sup> – ; il est plus compliqué de le peindre. La dimension sonore du tout nouveau cinéma parlant n'y est pas pour peu. Ni pour le vent, ni pour l'homme invisible. Et si l'homme invisible commence par défier *a priori* l'entreprise iconologique, n'est-ce pas parce qu'il est devancé lui-même, avant qu'il apparaisse *expressis verbis*, pour son entrée en scène, par le piano mécanique qui joue sa partition dans l'auberge de Mrs. Hall sans qu'un interprète en caresse le clavier ? Chez Whale c'est le son qui devient le visible<sup>5</sup> (le film insiste notamment sur la relation entre l'homme invisible et la radio, et derrière, par les actes terroristes dont le chimiste Griffin, en bon descendant du Gygès de *La République*

platonicienne, se rendra coupable, c'est son usage par la propagande verbale hitlérienne qui est également dans le viseur des images). L'homme invisible est un objet sonore : ainsi du souffle qui sort de la clarinette on entend la musique mais on ne le voit pas. On garde longtemps dans l'oreille le ricanement diabolique de Griffin (sa folie était le grand point de désaccord entre Whale et Wells).

Car, c'est le nerf de la gageure – là où le roman de Wells ne cherche pas éviter les retours en arrière nous *montrant* le scientifique Griffin avant sa transformation –, l'homme de Whale, cinéma oblige, est seulement invisible. En 1933, tout se passe comme si Whale prenait à rebours la thèse de Béla Balázs sur le cinéma : pour le théoricien hongrois, le cinéma a rendu « l'homme visible » – c'est le titre de son ouvrage paru en 1924 – en mettant fin à des siècles de domination culturelle de l'écrit (par le truchement de l'invention de l'imprimerie). Chez Whale, c'est précisément le cinéma qui se révèle comme le lieu-même de l'homme invisible, uniquement identifiable d'abord par le titre du film (sur les affiches publicitaires, les marquises des salles de cinéma, dans la presse spécialisée, etc. : le spectateur ne voit le film qu'après tout cela). Bien sûr, on aperçoit l'homme invisible, d'une certaine manière, de plusieurs même, il eût été difficile de lancer le film par un rien du tout. On identifie du moins l'endroit où il se trouve, les contours de son corps, son occupation de l'espace, mais ce n'est que par la délégation d'un accoutrement primordial qui, en bonne antiphrase et par une construction savante, n'a pour objectif que d'en rajouter dans le spectaculaire (visage emmaillotté, lunettes d'aviateur) et d'inciter le spectateur, relayé dans la fiction par le cancan des habitués du coin qui le découvrent en même temps que lui, à redouter paradoxalement le pire à voir, *l'insoutenable à regarder* : est-il défiguré, brûlé vif, monstrueux sous ses bandages ? Le film fait partie d'une célèbre série fantastique produite dans les années 1930 par la Universal Pictures et succède à *Frankenstein* (1931) du même Whale et *Dracula* (1931) de Tod Browning. Ou bien – seconde stratégie largement usitée par la suite à grands renforts de trucages ingénieux – nous le savons dans l'image, si ce n'est à l'image, par les effets de sa conduite, tout aussi insolites et « invus » (comme on dit « inouï » mais pour l'œil) : vélo qui roule tout seul, chapeau flottant, pas tracés dans la neige. La chose est d'importance : l'homme invisible n'est pas invisible dans sa chair comme on se dénude, en passant d'un état avec vêtements à un état sans. Il est *d'abord* invisible et ce n'est que dans le dernier plan du film que nous le voyons paraître sous nos yeux, au moment de mourir, sous les traits de l'acteur Claude Rains. Lorsqu'il défait ses bandelettes de momie devant les riverains (difficile pour le théoricien du cinéma de ne pas penser à la « momie du changement<sup>6</sup> » par quoi André Bazin définissait le cinéma), ce n'est que du théâtre **[Fig. 1]** : des effets de sidération. Tout le début du film, par son unité de temps, de lieu et d'action, est d'ailleurs très théâtral et marqué par un ton de farce. C'est fait pour laisser sans voir. L'invisible n'est pas du non-visible, mais le visible n'est que du non-invisible. Le projet théorique du film est celui-ci : le cinéma y œuvre comme méthode pour explorer en images la pensée de ce qu'est l'invisibilité comme mode d'être au monde, de percevoir et d'être perçu.



Fig. 1

On voit bien que l'invisibilité à laquelle on a affaire dans le film n'est pas anodine. D'un côté, elle laisse intact tout ce qui dans le corps est déjà, dans son mode de fonctionnement normal, invisible, comme les viscères qui restent non apparents mais ne le sont plus de la même manière : l'invisibilité ici rend invisible ce qui était déjà invisible. Elle est indépendante des conditions de la perception : en tant qu'il est invisible, quand aucun vêtement ne l'habille, je ne vois pas plus Griffin devant ou derrière un arbre. D'un autre côté, c'est une invisibilité qui laisse entrevoir une vérité tout à fait choquante pour les bonnes mœurs de l'époque et peut-être encore pour nous quand nous en prenons conscience en regardant le film : quand Griffin est invisible, quand on ne le voit pas du tout à l'écran, c'est qu'il est *nu*. Le film fonctionne alors comme une sorte de variante de l'urinoir de Duchamp : il glisse dans notre esprit l'image d'un sexe masculin sans avoir à le représenter ni à affronter les foudres de la censure américaine ou des puissantes ligues de vertu. On voit déjà comment se dessine un embryon d'iconographie – vers les anges anatomiques ou toute l'académie du nu, plus que vers les (décevants) hommes invisibles de la peinture ou de la photographie (essentiellement des ressorts de camouflage comme dans *Marché d'esclaves (avec apparition du buste invisible de Voltaire)* de Dalí [1940] ou chez l'artiste contemporain Liu Bolin).

L'invisibilité de Griffin n'est donc pas qu'une affaire de regard – elle ne vient pas par exemple d'un obstacle entre moi qui perçois et l'objet à percevoir que je peux ne pas voir parce qu'il serait conjoncturellement caché par un autre objet qui ferait *écran* – et pourtant elle a tout à voir avec le regard<sup>7</sup> : d'une part parce que c'est précisément par le regard que la fable de l'homme invisible ne tient pas debout (un tel homme serait aveugle puisque la lumière le traverserait de part en part et que ses yeux ne pourraient pas jouer leur rôle de chambres noires) ; d'autre part parce que cet homme est invisible pour un regard de type humain (pour la vision thermique d'un serpent, il resterait tout à fait visible étant donné qu'il continue d'émettre de la chaleur). Dans le style phénoménologique on pourrait résumer ce paradoxe ainsi : 1/ je ne suis en mesure de percevoir quoi que ce soit que parce que je suis troué et je suis moi-même le premier invisible en tant que je perçois (mes yeux ne peuvent pas se voir sans médiation). Au-delà c'est vers l'intériorité exposée du sujet que l'homme invisible fait signe, image de la conscience « claire comme un grand vent<sup>8</sup> » (Griffin entre dans le film par la bourrasque comme une conscience pure). 2/ Il y a toujours un invisible

de tout objet, une autre face, toute perception visuelle s'accompagne à chaque instant d'un reste invisible. De la tache de Mariotte à la radiographie de Röntgen, des microbes de Pasteur aux trous noirs, des fantasmagories de Robertson aux dispositifs informatiques, c'est encore une autre iconographie de la modernité qui progressivement se met en place et passe par l'articulation entre images cinématographiques, représentations scientifiques et appareillages techniques (le Cinématographe, qui prolonge le microscope ou la longue vue, en déjoue ici les tenants et aboutissants : au lieu qu'on y observe pour voir ce qu'on ne voyait pas, on y scrute pour ne pas voir ce que l'on peut voir très bien à l'œil nu – un être humain).

### *Iconologie eucharistique*

Arrêtons-nous plus précisément sur l'un des régimes iconographiques les plus troublants, et les plus passionnants du film : celui qui le lie, par différents chemins de traverse et de travers, au thème religieux et visuel de l'Eucharistie. Griffin entre dans l'auberge (et dans le film) en étranger, *hostis*, c'est un hôte qui est aussi un témoin, c'est un corps étranger. À double titre : d'abord parce qu'il est étrange, qu'il n'est pas comme tout le monde ; ensuite parce qu'il est dangereux et qu'il finira par mettre en péril la cohésion du corps social en le viciant de l'intérieur (la police anglaise doit intervenir). Un corps étrange et étranger, qui n'est pas tout à fait de ce monde et fait office d'agent perturbateur, c'est également ce que renferme l'hostie. Du moins dans sa variante *a maxima* – contestée par le calvinisme (plus que le luthérianisme porté au compromis) qui voyait d'un mauvais œil que le corps du Christ puisse passer par tout le ventre avant d'être en partie expulsé comme un excrément – selon laquelle le Christ est *réellement* présent dans le pain non levé<sup>9</sup>. On ne le voit pas mais il y est. L'hostie n'est pas une version mystique du bonhomme de pain d'épices : c'est que ça ne ressemble pas à un corps mais « Ceci est mon corps [*Hoc est enim corpus meum*] » (Mt 26:26, Mc 14:22, Lc 22:19). *Enim* : le fait est que c'est mon corps, en vérité il s'agit de mon corps. Il en va de même quand Griffin est invisible dans l'image photographique comme il arrive dans certain cas (les plus importants du film sur le plan iconologique). Le film fait ici de la théologie figurative, de la théologie par les moyens de l'image : il donne à voir une image du mystère de la présence réelle, et non simplement d'un symbole ou d'une métaphore, par la « conversion » (saint Thomas d'Aquin) ou la transsubstantiation de la matière, comme on dira à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Lorsque le policier du village voit Griffin se déshabiller devant lui, sa réaction est de constater qu'il est « tout rongé [*all eaten away*] ». Et il le fait à l'occasion d'une réflexion spéculative en images sur la mise en scène du hors-champ cinématographique (l'homme invisible, c'est le hors-champ dans l'image, c'est le hors-champ éclairé comme une figure visuelle théorique).

Si la peinture a maintes fois représenté l'institution par le Christ de l'Eucharistie sous les traits de la communion des apôtres (Bouts, Fra Angelico, Philippe de Champaigne), elle ne s'est jamais aventurée à peindre la présence réelle du Christ dans l'hostie, et pour cause. Seule se rencontre quelque fois la figuration détournée d'un Christ inattendu, comme sur l'autel de la *Messe de saint Grégoire* (c. 1480) de Diego de la Cruz – solution visuelle reposant sur la très attendue, quant à elle, théorie byzantine (reprise par tout le Moyen Âge) de l'icône comme *présentifiant* l'irreprésentable et invisible personne sacrée : le Christ est vraiment dans le tableau (c'est même ce qui lui confère son pouvoir protecteur ou thérapeutique) et par



conséquent – la pensée médiévale étant particulièrement analogique – il l’est de même dans cette autre image qu’est l’hostie estampée.

En revanche, on peut noter l’intérêt de certains projets moins immédiatement figuratifs. Tel est *Le Miracle de l’hostie profanée* (1467-1469) de Paolo Uccello, prédelle à *La Communion des apôtres* de Juste de Gand commandé pour l’oratoire de l’église du Corpus Domini d’Urbino. Six petits panneaux nocturnes peints a tempera sur bois mettent en scène une fable eucharistique. Une femme échange contre un manteau ou de l’argent une hostie à un marchand (ou un usurier) juif. Quand le marchand essaie de brûler l’hostie, celle-ci se met à saigner, des gardes sont alertés et l’on propose de la reconsacrer [Fig. 2]. Tandis que le marchand, ses jeunes enfants et son épouse enceinte sont menés au bûcher, la femme repentante est pendue, un ange descend du ciel mais son âme est réclamée par deux autres anges et deux diables. Le récit prend prétexte de l’antisémitisme chrétien médiéval pour montrer comment réagit une hostie (la monnaie spirituelle du salut<sup>10</sup>) quand elle est profanée par une pratique blasphématoire et impie : elle se met à saigner comme une chair frétilante. Le Christ est une seconde fois livré à l’ennemi théologique, déjà responsable de sa mise à mort, et le saignement de l’hostie compose une manière de sixième plaie sainte. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, en Europe, les Juifs – qui remplacent les démons dans le rôle des troubleurs de culte – sont accusés de voler des hosties et de les profaner pour reproduire la crucifixion du Christ, en les cassant ou les maltraitant de toute autre façon. La prédelle d’Uccello fait sans doute plus explicitement référence à l’affaire des « hosties sanglantes » de 1370 à Bruxelles, laquelle entraîna l’expulsion hors du Brabant de nombreux Juifs accusés d’avoir transpercé avec des poignards des oublies dérobées dans une chapelle<sup>11</sup>.



Fig. 2

Arrivés là, n’avons-nous pas dérivés à mille lieues iconographiques de *L’Homme invisible* de Whale ? Rien n’est moins sûr. Souvenons-nous qu’il faut toujours prêter attention à ce que l’image bouscule, et bascule. Si les structures visibles diffèrent, le chapeau qui flotte en dénonçant la présence corporelle de Griffin *fonctionne* exactement comme l’hostie qui saigne en trahissant le corps réel du Christ. Car, en temps normal, un chapeau ne peut pas tenir tout seul suspendu en l’air, tout comme le pain azyme n’est pas vivant. À la suite de Daniel Arasse qui avait fait un mot d’ordre de l’expression « On n’y voit rien<sup>12</sup> », l’iconologie doit également se donner pour sien celui-ci : *on n’y reconnaît rien*. Le cinéma, qui est un art des

images mobiles elles-mêmes à métamorphoses, peut considérablement nous aider dans cette exigence. En réalité, on ne manque pas d'iconographie s'agissant de *L'Homme invisible* pour peu qu'on s'y intéresse – et à ses successeurs (de Abbott et Costello à Carpenter ou Verhoeven) – comme au masque africain de Lévi-Strauss qui « n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire ce qu'il choisit de ne pas représenter<sup>13</sup> ». Formule qui dit, selon Damisch qui l'a beaucoup citée, la manière exacte dont doit se pratiquer l'histoire de l'art, et d'une manière générale toute analyse iconologique des images<sup>14</sup>. Le film de Whale nous incite d'ailleurs à éviter de tomber dans le piège facile des jeux de ressemblance – à quoi ressemble ce qui est invisible ? –, comme si rien ne bougeait jamais, et qui rapportent trop souvent la science iconologique à l'érudition des citations, des clin d'œil ou des emprunts (on se souvient de la méfiance de Panofsky à l'égard de l'érudition<sup>15</sup> : l'iconologie commence quand le savoir est désemparé). Cligner de l'œil ne sert à rien pour voir un homme invisible. Son iconologie se tient avant tout, comme toutes les iconologies, dans ce qui dissemble, ce qui dissimule, ce qui dissimule ses similitudes sous la dissemblance. Comme on mange rarement les aliments tels qu'on les trouve sans devoir les préparer d'une façon ou d'une autre, il faut en iconologie savoir longuement *cuisiner les images*, car elle est avant tout une chimie de l'image pratiquée par des spécialistes discrets.

<sup>1</sup> Cf. Durafour Jean-Michel, *L'Homme invisible de James Whale. Soit pour une terreur figurative*, Pertuis, Rouge profond, 2015.

<sup>2</sup> C'est là-dessus que fonctionne l'invisibilité chez Wells : 1/ les choses transparentes deviennent invisibles quand elles sont placées dans des milieux de même indice de réfraction qu'elles, 2/ la corps humain est majoritairement composés de tissus transparents (ce n'est pas tout à fait vrai mais cela l'est dans le cas particulier de Griffin qui est albinos).

<sup>3</sup> Proust Marcel, *Jean Santenil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 896.

<sup>4</sup> Les références sont ici multiples : *La Tempête* (1610-1611) de William Shakespeare pour le motif des forces invisibles, mais également dans le genre fantastique une nouvelle comme « La chose maudite » (1893) d'Ambrose Bierce, un des nombreux récits mettant en scène une créature invisible après le texte fondateur de Fitz-James O'Brien « Qu'était-ce ? » (Guy de Maupassant, Jack London).

<sup>5</sup> Gilles Deleuze l'avait déjà fait remarquer à propos de la parole dans ce film (*Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 303).

<sup>6</sup> Bazin André, *Écrits complets*, « Ontologie de l'image photographique », tome I, édition établie par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2018, p. 110.

<sup>7</sup> John Carpenter le comprendra parfaitement dans *Les Aventures d'un homme invisible* (1992) en filmant, certes, le moment de la transformation de Nick Halloway (Chevy Chase) en homme invisible, mais surtout en en faisant lui-même le *premier spectateur* : ce qui change tout. Il est invisible *parce qu'il le voit dans le miroir*. Quant au spectateur dans la salle, il voit parfaitement ce qui est invisible.

<sup>8</sup> Sartre Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1992, p. 35.

<sup>9</sup> Après le nu, c'est de nouveau le soupçon protestant de l'anglicanisme de l'Angleterre natale de Whale et de Wells qui est ici mis à mal. – Rappelons aussi que la doctrine de la présence réelle, soutenue par plusieurs théologiens (Irénee de Lyon, Jean Chrysostome, saint Augustin), a été officiellement adoptée par le concile de Latran en 1215.

<sup>10</sup> « Le Christ, pain de vie, a été livré contre un certain nombre de pièces » (Honoré d'Autun, *De gemma animae*, I, XXXV, cité in Schefer Jean Louis, *L'Hostie profanée. Histoire d'une fiction théologique*, Paris, P.O.L., 2007, p. 154.

<sup>11</sup> Pour une analyse remarquable de cette œuvre, cf. l'ouvrage de Schefer cité dans la note précédente. L'auteur s'y livre notamment à une impressionnante triangulation entre Eucharistie (et hostie profanée), espace byzantin après le schisme d'Orient (lieu des luttes contre l'autre ennemi du christianisme qu'est le musulman) et naissance des histoires vampiriques (Vlad « Drăculea » dans les Carpathes, zone tampon entre les Églises d'Orient et d'Occident).

<sup>12</sup> Cf. Arasse Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

<sup>13</sup> Lévi-Strauss Claude, *La Voie des masques*, tome II, Genève, Skira, 1975, p. 117.



---

<sup>14</sup> Damisch Hubert, « Hors cadre. Entretien avec Hubert Damisch par Giovanni Careri et Bernard Vouilloux », *Perspective*, n° 1, 2013, p. 17.

<sup>15</sup> Panofsky Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 28 : « Pour nous saisir de ces principes [du stade iconologique], nous avons besoin d'une faculté mentale comparable à celle du diagnosticien – faculté que je ne saurais mieux définir que par le terme plutôt discrédité d'«intuition synthétique», et qui peut s'être mieux épanouie chez un profane, s'il est doué, que chez un docte érudit. »