

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

Pertuis, Éd. Rouge Profond, coll. Débords, 2015, 176 pages

Chloé Delaporte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10925>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.10925](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10925)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 437-438

ISBN : 978-2-8143-0313-3

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Chloé Delaporte, « Jean-Michel DURAFOUR, *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative* », *Questions de communication* [En ligne], 30 | 2016, mis en ligne le 13 mars 2017, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10925> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10925>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

Tous droits réservés

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

Pertuis, Éd. Rouge Profond, coll. Débords, 2015, 176 pages

Chloé Delaporte

RÉFÉRENCE

Jean-Michel DURAFOUR, *L'Homme invisible* de James Whale. Soties pour une terreur figurative, Pertuis, Éd. Rouge Profond, coll. Débords, 2015, 176 pages

- 1 En 1933, le cinéaste d'origine britannique James Whale réalisait pour Universal *L'Homme invisible*, première adaptation du roman de science-fiction d'Herbert George Wells publié en 1897. Le film appartenait au cycle horrifique engagé alors par le studio hollywoodien autour de figures comme Dracula, Frankenstein ou La Momie. Susciter la peur chez les spectateurs à partir de la représentation d'un personnage supposément invisible était sur le plan cinématographique un pari osé, qui fut remporté haut la main (le film connut un succès public comme critique). Jean-Michel Durafour, dans son dernier livre, a pour objectif d'examiner les modalités de cette représentation filmique de l'invisible, de cette « visible invisibilité » (p. 29). L'auteur y envisage le film comme le site d'une « terreur figurative » (p. 16) qui implique, pour en saisir la profondeur et la complexité, de recourir à un autre régime interprétatif que celui traditionnellement mobilisé dans les études figurales. Ainsi, de la lecture de *Temps Zéro* d'Italo Calvino (Paris, Éd. Le Seuil, 1970), Jean-Michel Durafour tire-t-il un enseignement posé en postulat (« formel ») dans l'avant-propos : « Qui veut voir un homme invisible doit changer sa vue » (p. 10). Cette posture ne revient pas à nier la dimension visuelle de la figuration de l'invisible ; elle sert même, ici, de point de départ au travail cinématographique : « Il semblerait que le cinéaste ne puisse que partir de la visibilité – comment pourrait-il en un sens faire autrement ? – pour rendre

l'invisibilité *signifiante* pour le spectateur, compte tenu de ses habitudes de perception que le film ne peut pas, non plus, trop malmener dans le contexte de la fable classique. Un corps doit avoir été perçu au moins une fois pour que son reflux hors de la perception puisse être notable » (p. 22). Jean-Michel Durafour montre cependant que, si le dispositif filmique passe d'abord par une mise en visibilité de l'invisible, celle-ci ne consiste jamais qu'en une représentation en creux : le corps de l'homme invisible n'est visible que par son interaction avec son environnement immédiat, sur lequel il laisse des traces, des empreintes. L'homme invisible du film (le savant Jack Griffin interprété par Claude Rains) est ainsi « *négativement visible* par délégation d'objets ou de corps (coussin de fauteuils enfoncé, pyjama porté, cigarette allumée, poussette renversée, comportement des autres personnages réagissant à ses actes – le policier au nez pincé – ou les anticipant – la pièce quadrillée –, etc.), c'est-à-dire par ses effets sur son environnement, détournant pour l'œil au mieux le contour partiel de ses formes corporelles » (p. 25).

- 2 L'auteur donne quelques détails très intéressants sur les aspects techniques de la réalisation et les trucages utilisés à l'époque par John Fulton, en charge des effets spéciaux sur le tournage ; on retient notamment, outre l'usage de fils invisibles ou de *travelling matte*, le recours à des dispositifs mécaniques comme un plancher avec des cavités évidées en amont pour faire apparaître des traces de pas dans la neige (p. 24). Jean-Michel Durafour signale d'ailleurs que la contrainte technique explique certains éléments qui pourraient passer pour des incohérences. Par exemple, chez James Whale, le corps de Jack Griffin est invisible mais pas transparent pour autant : son opacité empêche ainsi le spectateur de voir circuler dans ses voies respiratoires la fumée de ses cigarettes, ce qui résulte vraisemblablement plus d'une obligation économique que d'un choix plastique (p. 25). James Whale ne représente pas plus le sang de Jack Griffin (alors que, séché, il devrait être visible, comme le précise Herbert George Wells dans son roman) ou ses aliments digérés, donc transformés en matière appartenant au corps de Jack Griffin, ce qui devrait impliquer leur invisibilité (pp. 113-114) ; on peut, là aussi, faire l'hypothèse que le trucage aurait été impossible ou son coût exorbitant.
- 3 La visibilité négative, en creux, n'est pas le seul régime de présence de Jack Griffin à l'écran : c'est aussi et peut-être surtout par sa voix que le personnage est figuré. L'un des mérites de l'ouvrage de Jean-Michel Durafour est d'ailleurs d'accorder une vraie place à l'analyse sonore du film, dans la lignée des travaux de Charles Tesson (notamment de son *Cahiers de notes sur... L'Homme invisible*, Paris, Les Enfants du cinéma, 1997), et de consacrer à ce propos plusieurs pages à l'histoire du Théâtrophone, un dispositif pré-radiophonique permettant aux spectateurs de la fin XIX^e et du début XX^e d'écouter à distance un opéra par le biais d'une transmission téléphonique. Le troisième chapitre de l'ouvrage (« Distribution de la radio », pp. 61-89) est en cela très intéressant. L'auteur y insiste notamment sur l'importance des gros plans sonores dans le film de James Whale (pp. 85-88).
- 4 On apprécie également l'intérêt de l'auteur pour le contexte de production du film (synthétiquement exposé pp.17-19, avec peu de sources citées cependant), ses contraintes techniques et matérielles et les conditions de sa médiation avec les publics (p.21 par exemple, avec une prise en compte des éléments paratextuels comme l'affiche du film). Jean-Michel Durafour, dont l'approche est ici résolument philosophique et plutôt phénoménologique, adopte un relatif pragmatisme qui rassure le lecteur ou la lectrice sociologue, même si une certaine appétence pour les théories

cognitivistes peut parfois gêner l'adhésion pleine et entière aux interprétations proposées. Le caractère pluriel et éclectique des sources et ancrages est *a priori* séduisant – l'auteur entend ainsi revenir sur « un peu d'histoire de l'art, de théorie de la perception, de pensée du cinéma, de théologie du christianisme ou encore de généalogie des spectacles » (p. 20) –, mais la structure de l'ouvrage, qui se présente sous la forme d'un essai (absence de bibliographie, table des matières relativement sibylline, titre un peu précieux) et mêle des textes déjà publiés à des parties plus inédites, peut surprendre le lecteur conformiste. On pourrait regretter que l'auteur ne fasse pas plus de lien avec les autres adaptations cinématographiques du roman d'Herbert George Wells (notamment la version de John Carpenter sortie en 1992, citée à plusieurs reprises), ne serait-ce que pour appuyer la dimension singulière du film de James Whale, mais c'est ici un parti pris que de se concentrer sur ce film pris pour lui seul (p. 20). L'auteur prend par ailleurs le temps de s'intéresser à des champs connexes au cinéma, comme celui de l'art contemporain, où des artistes ont pareillement exploré cette figuration de l'invisible (pp. 129-131).

- 5 L'objectif annoncé de « mettre en relief le principe de l'invisibilité *dans l'image*, à défaut d'être à l'image, du corps humain en économie d'images filmiques figuratives » (p. 20) est en tous cas atteint, même si la démonstration peut parfois sembler trop peu approfondie pour aboutir à des conclusions aussi affirmées que celles proposées à la fin du texte – par exemple : « se pourrait-il qu'il s'agisse de rien de moins que la mise en scène la plus radicale de la conscience ? » (p. 158). De belle facture (le papier est agréable, la typographie et la mise en page également), l'ouvrage s'adresse plutôt aux spécialistes de l'esthétique du cinéma mais il est susceptible d'intéresser toutes celles et ceux qui s'intéressent à la philosophie et à l'histoire de l'art, notamment aux questions de transparence de la matière et de sa représentation.

AUTEURS

CHLOÉ DELAPORTE

Rirra 21, université Paul Valéry - Montpellier 3, F-34000

chloe.delaporte@gmail.com