



CLASSIQUES
GARNIER

DURAFOUR (Jean-Michel), « Cétologie warburgienne et baleines en mouvement. Iconologie et génétique », *Écrans*, n° 8-9, 2017 – 2 et 2018 – 1, *Le cinéma ou la nouvelle expérience de l'art*, p. 175-192

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-09246-9.p.0175](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09246-9.p.0175)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

DURAFOUR (Jean-Michel), « Cétologie warburgienne et baleines en mouvement. Iconologie et génétique »

RÉSUMÉ – Partant de ce que l’auteur a baptisé l’“éconologie” – une pensée des images en formes de vie non organique entretenant entre elles et avec leur environnement des relations ne se limitant pas à l’accessibilité humaine – cet article se propose : de mettre en avant les liens entre l’iconologie warburgienne et les énoncés théoriques de la nouvelle biologie génétique ; et de montrer comment le cinéma a renouvelé, par son darwinisme des métamorphoses, le programme d’une “épigénétique” des figures.

MOTS-CLÉS – Art, biologie, cinéma, darwinisme, évolutionnisme

DURAFOUR (Jean-Michel), « Cetology by Warburg and whale in motion. Iconology and genetic »

ABSTRACT – Based on what the author has called "econology" - a thinking of images as non-organic life forms having relations between themselves and their environment that are not limited to human accessibility – this article makes two arguments. First, there are links between the Warbugian iconology and the theoretical statements of new genetic biology. Second, it shows how cinema has renewed, through its Darwinism of metamorphoses, the program of an "epigenesis" of figures.

KEYWORDS – Art, biology, cinéma, Darwinism, evolutionism

CÉTOLOGIE WARBURGIENNE ET BALEINES EN MOUVEMENT

Iconologie et génétique

Le cinéma a sa part dans le projet d'une pensée des images et des figures visuelles élaborée aux carrefours des images, des sciences de l'esprit et de la nature. Le détour par la biologie théorique, contemporaine d'Aby Warburg et dont ce texte fait l'hypothèse qu'il recoupe l'*épistémè* (on verra sous quelles conditions), va permettre de requalifier le programme d'un musée imaginaire prenant avant tout la forme d'un muséum évolutionniste¹.

Après quelques postulats de départ, ma proposition se déclinera en deux temps : tout d'abord, présenter une lecture de Warburg en parallèle avec quelques-uns des énoncés biologiques les plus novateurs de son temps ; puis indiquer par un exemple précis (je ne pourrai guère faire plus dans les limites de cet exercice) comment le cinéma – par le cadrage, le montage, l'animation, etc. – se sera sans doute, de tous les arts, le mieux retrouvé en position d'intensifier ce geste théorique. Aucune de ces deux pistes entr'ouvertes ne sera, on s'en doute, ici refermée.

EXORDE

Le présent article doit être relié à un travail plus large qui veut penser les images des arts visuels non seulement au croisement de plusieurs autres imageries de la culture en général (scientifiques, politiques, religieuses, etc.)

1 Je recours à ce terme dans son sens biologique strict (neutre), et non dans son sens anthropologique – seconde moitié du XIX^e siècle – impliquant, par la darwinisme social, une *hiérarchie* des stades de développement des sociétés en fonction de leur proximité ou leur éloignement avec le modèle occidental (sur lequel s'est appuyée l'idéologie colonialiste).

mais également en envisageant les images comme des *nœuds dans lesquels s'entrelacent diverses épistémologies*. Les images – comme tous les êtres (il y faudrait une philosophie première impossible à résumer ici) – ne sont rien d'autre que des relations : non seulement elles entretiennent des relations entre elles ou avec leur environnement iconique, mais elles ne sont *elles-mêmes* rien d'autre que des entités relationnelles. Autre point que je ne fais que mentionner : une grande part de ces relations, si ce n'est la plus grande part, demeure inaccessible à l'être humain. Nous ne pouvons au mieux qu'en observer des effets de surface, des incidences, des rumeurs, des ébranlements, et ainsi de suite, compatibles avec nos capacités réceptives².

Second postulat : les images sont des formes de vie. Et ce, au sens propre du terme. Toute la question est : quel est ce sens propre ? Car la vie peut se définir de bien des manières : par la reproduction, la croissance, la cicatrisation, et ainsi de suite. Toutes ces définitions, néanmoins, superposent la vie sur *l'organisme*. Si la vie ne pouvait être qu'organique, alors la thèse d'une vie des images ne pourrait être que métaphorique³. Mais il existe des formes de vie non organique. Les images sont de celles-là. En particulier : *être vivant, c'est avoir un point de vue*. Pour reprendre la belle formule d'Emanuele Coccia, le point de vie est avant tout un point de vue, et pour avoir un point de vue point n'est besoin d'avoir des yeux⁴. Est vivant ce qui partitionne le monde en y introduisant des régimes de valeur (la distinction entre le bénéfique et le nuisible, par exemple). Non seulement, « le propre du vivant c'est de se faire son milieu⁵ », mais ce qui se fait son milieu est vivant. Les images, à leur tour, n'y manquent pas. Dans les notes pour sa conférence sur le rituel hopi du serpent, Warburg parle d'un spicilège d'images en « réflexe phobique » « biomorphe », c'est-à-dire qui a la forme de l'organisme sans en être un, et « anorganique [*anorganisch*]⁶ ». L'adjectif « biomorphe » revient également pour

2 Sur tout ce paragraphe et celui qui suit, je me permets de renvoyer à Durafour, Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'économie*, Paris, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2018.

3 Cf. par exemple Mitchell, W. J. T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2014.

4 Coccia, Emanuele, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, 2016, p. 34.

5 Canguilhem, Georges, *La Connaissance de la vie* [1952, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1992, p. 129.

6 Warburg, Aby, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "le rituel du serpent" » [1923], cité in P.-A. Michaud, *Aby Warburg*

qualifier le fil conducteur servant à reconstruire l'histoire de l'astrologie dans un texte dédié au médecin et physiologiste Franz Boll (Warburg avait lui-même commencé par entreprendre des études de médecine) au sujet de l'influence de la *Sphaera barbarica* de Teucros de Babylone sur l'orientation occidentale dans le cosmos⁷. J'appelle *écologie* le pacte figuratif qui étudie les images comme des formes de vie à part entière (je n'ai pas dit des organismes...) et se propose de les analyser notamment à la confluence des théories de l'image et des sciences du vivant.

La grande originalité de la pensée warburgienne – que ses successeurs ont largement contribué à gommer (j'y reviendrai) – se tient dans la vie littéralement *inhumaine* des images et des figures, largement inaccessible à nos facultés, cyclopéenne, chthonienne, dont nous n'observons que la faible partie affleurée, conciliable avec notre expérience. L'icologie warburgienne affirme la vie des images, non au simple titre d'une vie analogique ni du projet épistémologique d'un décalque de la méthodologie de l'anthropologue ou de l'historien de l'art sur les modèles – quels qu'ils soient – de la biologie, comme se le proposaient les anthropologues de la « biologie des images » (Pitt-Rivers, Stolpe⁸), mais bel et bien au titre d'une vie authentiquement impénétrable et impénétrablement authentique qui, pour autant que nous ne pouvons savoir ce qu'elle est, est indissociable de notre expérience des images puisque ces dernières s'offrent toujours à nous *à partir de leur vie*. L'analogie darwinienne et, plus largement, toute une inflexion positiviste venue des sciences de la nature dans ce que Dilthey nommerait bientôt les « sciences de l'esprit » (anthropologie, histoire, philosophie, etc.), était alors à la mode (refus du dogmatisme, de la métaphysique). Il n'entre nullement dans mon intention d'en étudier ici les motivations. On la trouve tout autant par exemple, même si sur un mode très différent, dans la philosophie d'Hippolyte Taine, lorsqu'il estime que, sur le modèle d'un certain nombre de lois ou de théories de la biologie (loi de la connexion des caractères de Cuvier,

et l'image en mouvement [1998], Paris, Macula, coll. « La Littérature artistique », 2012, p. 290.

- 7 Warburg, Aby, « Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes » [1925], *Bilderreihen und Ausstellungen (Gesammelte Schriften, tome II. 2)*, éd. de Uwe Fleckner et Isabella Woldt, Berlin, Akademie Verlag, 2012, p. 19-55.
- 8 Sur leur influence sur Warburg, je renvoie à Severi, Carlo, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire », *L'Homme*, n° 165, janvier-mars 2003, p. 77-128.

loi du balancement organique de Geoffroy Saint-Hilaire, etc.), l'historien, et tout particulièrement l'historien de l'art, peut déterminer des « lois, toutes très précises et très générales, et qui correspondent à celles qu'on a trouvées dans la science des corps vivants⁹ ». S'agissant de la théorie de la sélection naturelle de Darwin, cela conduit notamment Taine à comparer régulièrement les œuvres d'art à des « formes vivantes¹⁰ », aux parties interdépendantes et organisées par un principe directeur, plus précisément aux plantes, en précisant que les productions artistiques s'expliquent par leur « milieu » (les mœurs et l'esprit du temps) comme les végétaux par leur « zone¹¹ ». L'esthétique est « une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines¹² », qui ne va pas sans un certain déterminisme causal encombrant (« La philosophie de l'histoire humaine répète comme une fidèle image la philosophie de l'histoire naturelle¹³ »). Warburg aura lui-même recours à la métaphore botanique, comme dans le texte de présentation de l'*Atlas Mnemosyne*, où il fustige les « esthètes hédonistes » pour « se contenter d'une flore composée de plantes les plus belles et les plus odorantes » au détriment d'« une physiologie du cycle végétal et de la montée de la sève », c'est-à-dire d'une pensée des « racines souterraines¹⁴ » de l'image. Même usage de la métaphore dans cette ébauche du projet de correspondance fictive avec André Jolles au sujet de la figure de la nymphe dans la Renaissance italienne : « Je comprends que tu ne saches pas ce qu'il y a derrière cette image, pour cette raison j'essaierai de tourner mon regard philologique vers le terrain d'où elle provient, en me demandant avec étonnement : "Cette plante curieuse et délicate plonge-t-elle vraiment ses racines dans l'austère terre florentine ?"¹⁵ »

9 Taine, Hyppolite, « Les choses morales ont, comme les choses physiques, des dépendances et des conditions » [1866, *Philosophie de l'art*, textes présentés et annotés par Jean-François Revel [1964], nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Hermann, coll. « Arts », 2008, p. 173-174.

10 Taine, Hyppolite, *Philosophie de l'art* [1865], Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1985, p. 46.

11 *Ibid.*, p. 16, pour la comparaison.

12 *Ibid.*, p. 19.

13 Taine, Hyppolite, « Les choses morales ont, comme les choses physiques, des dépendances et des conditions », *op. cit.*, p. 174.

14 Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne (Écrits II)* [1929, avec un essai de Romand Recht, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, p. 55, pour toutes les citations de cette phrase.

15 Warburg, Aby, « Ninfa Fiorentina » [1908], *Werke in einem Band*, éd. de Martin Tremel, Sigrid Weigel et Perdita Ladwig, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 203.

Mais l'essentiel chez Warburg est ailleurs. Dans un très beau livre sur les cachalots (que j'ai brièvement évoqué à la fin de *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*), l'océanographe Jacques Sarano écrit combien l'expérience de rencontrer l'animal dans son milieu naturel peut différer de ce qui se passe lorsque nous l'observons depuis un embarcadère ou échoué sur la grève. Quand, dans le second cas, nous réduisons notre relation à la baleine avec ce qui en est appréhendable par la physiologie et l'intellect humains (un spectacle à regarder, un monticule à gravir), le premier nous met – par définition imparfaitement – avec *l'impossibilité d'un tout autre régime de l'expérience* :

D'abord, on entend un claquement métallique régulier, comme si un forgeron frappait son enclume toutes les quatre ou cinq secondes. Puis l'eau semble accoucher d'un parallélépipède bulbeux, une chose informe, presque grotesque, couturée d'un lacs de griffures claires. On pense que c'est la tête du cachalot... Pas exactement. Ce n'est que l'espace entre la gueule et la narine. Une malformation géante, unique dans le règne animal, qui masque, à elle seule, le corps de la bête. [...] Le corps colossal éclipse la lumière et défile sans fin. Comme une fourmi ne voit pas l'homme sur lequel elle s'aventure, je ne « comprends » pas le cachalot tant il est grand. Je suis contre une muraille, une matière ridée comme une peau d'éléphant, sous laquelle je sens les muscles qui jouent. Une masse creusée de cicatrices et de crevasses, une matière vivante marquée de taches beiges et noirs au gré des squames qui s'effilochent¹⁶...

Telle est l'image ; on ne la perçoit jamais que partiellement. Il faut se confronter aux images, c'est-à-dire front à front, comme avec le cachalot de Sarano : bien vivantes, dans leurs milieux naturels, *sur leur terrain*. Tant que faire se peut : c'est un programme inatteignable pour qui reste un homme, tout comme nous ne pouvons rien savoir des abysses où les cachalots passent le plus clair de leur temps. Nous ne les rencontrons au mieux qu'au bord de leur monde avec le nôtre, mais dans l'eau, *de leur côté*. Il nous faut passer du côté des images. Ainsi, malgré tout, pouvons-nous prendre conscience de l'infirmité de notre connaissance et de l'urgence à se donner malgré tout le programme de *penser* ce que nous ne pouvons pas *connaître* car il se tient au-delà de l'humain.

16 Sarano, Jacques, *Le Retour de Moby Dick. Ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes*, Arles, Actes Sud, coll. « "Mondes sauvages" pour une nouvelle alliance », 2017, p. 25.

ABY WARBURG, GÉNÉTICIEN

C'est assez semblablement que Warburg – transposons une imparfaite homologie – propose d'entrer en relation, autant que cela est possible, avec les images : non pas réduire les images à ce qui en vient s'emboîter confortablement avec nos capacités réceptives, mais s'exposer à l'incommensurable des images : *une vie engloutie dont nous ne voyons que des symptômes spumeux*.

Or, c'est exactement ce à quoi se mesure aussi au même moment une tout autre science, la biologie, avec le développement de ce qui allait conduire à sa forme moderne : *la génétique*, laquelle émerge dans le cadre des théories darwiniennes de l'évolution. Je ne dis nullement que Warburg s'inspire de la biologie de son temps (ce qui n'aurait aucun sens : je suppose, à charge de la preuve du contraire, qu'il en ignorait tout), mais en revanche je crois indispensable de souligner un paradigme épistémique commun : *il existe un inaccessible à l'homme par-delà le visible (la réalité ne se limite pas à la corrélation homme-objet¹⁷) ; cet inaccessible, pour autant qu'il n'est pas connaissable, n'en reste pas moins pensable¹⁸*. Ce paradigme ne leur est d'ailleurs pas exclusif : il est au même moment – entre la seconde moitié du XIX^e siècle et les trois premières décennies du XX^e – celui de la théorie freudienne de l'inconscient, des récits fantastiques lovecraftiens, des géométries non euclidiennes, de l'analyse heideggerienne de l'outil ou du montage cinématographique ; pour résumer trop vite : *la réalité ne se limite pas à ce qui en est accessible par les facultés humaines¹⁹*.

Aux alentours de 1850, à Saint-Thomas de Brno, un moine botaniste morave fait l'hypothèse de trois lois de l'hérédité après avoir observé le schéma reproductif du pois cultivé soumis à certains régimes d'hybridation. Occultées pendant plusieurs décennies, les propositions de Gregor Mendel vont refaire surface notamment avec la redécouverte en 1900 de ses travaux par De Vries, Correns et Tschermak-Seysenegg,

17 Il faut attendre les années 1950 pour que les gènes soient observés.

18 Cf. pour plus de détails Durafour, J.-M., *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, op. cit., p. 226-245.

19 Cf. Durafour, Jean-Michel, « Aby Warburg : gènes génie. Essai d'“utraquistique” en iconologie », in Batini Ugo et Riguet Marie (dir.), *Le Génie : autopsie d'un monstre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontre », à paraître en 2019.

la théorie chromosomique de Boveri et Sutton (1902), les travaux de Morgan sur la mouche *Drosophila* (1910), etc. Ainsi naît la génétique moderne, et son vocabulaire sous la double plume inventive de William Bateson à partir de 1901 (« allèle », « homozygote », « hétérozygote ») et de Wilhelm Johannsen – dont je vais reparler – qui impose la distinction entre « génotype » et « phénotype » vers 1911. Quant à la génétique, elle est conjointement nommée par les deux : Bateson forge le nom de la nouvelle science en 1906, mais Johannsen propose le premier en 1909, dans ses *Elemente der exakten Erblchkeitslehr*, de parler de « gène [*Gen*] » pour désigner l'unité de base de l'hérédité dans les êtres vivants²⁰. Contrairement au « pangène » (dont il est d'abord l'abréviation) ou au « gemmule » et autres « biophores » des prédécesseurs (De Vries, Darwin, Weismann), qui n'étaient que des hypothèses théoriques, le gène est pour Johannsen une entité bel et bien réelle (*Realität*²¹), « *de nature inconnue mais avec des effets familiaux* » (précise-t-il dans la seconde édition de 1926²²).

Mon hypothèse est que la théorie warburgienne des images comme formes de vie doit s'éclairer – du moins à partir d'un moment donné – *en étant lue et interrogée aussi en parallèle aux avancées terminologiques et conceptuelles de la science génétique de son temps. Ceteris paribus*, bien entendu : les images étant des formes de vie non organiques, elles ne possèdent aucun gène à proprement parler²³. Mais, lorsqu'il met en parallèle des images relevant d'un même pathos figuratif, Warburg rencontre *autrement la même* articulation que la biologie de son temps était en train de déployer entre *génotype* et *phénotype*. Je me contenterai de ce cas dans

20 Johannsen, Wilhelm, *Elemente der exakten Erblchkeitslehr*, Iéna, Gustav Fischer, 1909, p. 124 : « Le mot gène est complètement libre de toute hypothèse ; il exprime seulement le fait certain que, de toute façon, de nombreuses caractéristiques de l'organisme se manifestent par des "états", des "fondements", des "attachements" spéciaux, séparables et donc indépendants – en bref, ce que nous voulons juste appeler des gènes. »

21 *Ibid.*, p. 640.

22 Johannsen, cité in Roll-Hansen, Nils, « Wilhelm Johannsen and the Problem of Heredity at the Turn of the 19th Century », *International Journal of Epidemiology*, vol. 43, n° 4, août 2014, p. 1011. Je souligne.

23 Comment voudrait-on retrouver toute une image à partir d'un seul de ses fragments ou du texte qui la décrit, comme on peut le faire pour un être vivant à partir de son information génétique ? C'est que le déterminisme n'y est pas : là, la marge d'erreur ne pourrait être que maximale ; ici, la science tend à la rendre toujours moindre. Pour plus de plus amples informations, je renvoie encore à Durafour, J.-M., *Cristaux et cinéma*, *op. cit.*, p. 124-184.

l'espace qui m'est ici imparti²⁴. Dans la nouvelle biologie génétique néodarwiniste – les mutations sont fortuites et le génome est inaltérable (principe de Weismann en 1885) – le génotype désigne l'information génétique patrimoniale et invisible d'un individu, transmissible et continue d'un individu à ses descendants ; le phénotype, l'ensemble de ses traits observables, c'est-à-dire la traduction du génotype dans le développement d'un individu particulier, qui donc peut varier entre des individus de même génotype. On doit à Wilhelm Johannsen, comme je l'ai rappelé tout à l'heure, autodidacte critique à la fois à l'égard du néolamarckisme et du darwinisme orthodoxe, d'avoir fixé ce vocabulaire sur la base d'une distinction introduite avant lui par Francis Galton, le cousin de Darwin, entre ce qu'il appelle « *stirp* » (la lignée d'ascendance à partir d'un ancêtre commun) et « *nature versus nurture* [inné contre acquis] » dans une série d'articles parus confidentiellement dans les années 1870²⁵. Les travaux prophétiques de Galton – malgré des convictions eugénistes (il forgea le terme) qui auront l'influence néfaste que l'on sait et qu'il avait exposées très tôt dans *Hereditary Genius* (1869) – étaient largement passés inaperçus, notamment pour la raison que Galton plaçait principalement ses textes dans des revues non spécialisées et que ses idées les plus originales n'étaient pas publiées du tout. Johannsen, qui partageait les convictions de Galton, était à la recherche de « lignées pures » et son approche est essentialiste et typologique. La génétique abandonna progressivement cette orientation idéologique. Jusqu'à Johannsen, qui travaillait notamment sur des haricots, génotype et phénotype n'étaient pas distingués (sauf partiellement chez Weismann et Nägeli, attaqués par Johannsen) : pour un biologiste comme De Vries, l'individu n'est encore qu'une version agrandie des « pangènes » contenus dans le zygote fécondé.

Au début des années 1940, Conrad Hal Waddington, un disciple de Thomas H. Morgan, a observé sur des larves de mouches du vinaigre (*Drosophila melanogaster*) que des agressions brutales (chocs thermiques, vapeurs d'éther) pouvaient conduire à des mutations physiologiques chez l'adulte transmissibles sur plusieurs générations (ailes atrophiées),

24 Pour un aperçu plus complet de l'histoire de la théorie du gène à partir du début du xx^e siècle, cf. Mayr, Ernst, *Histoire de la biologie. Diversité, évolution et hérédité* [1982], trad. fr. de Marcel Blanc, Paris, Fayard, 1989, p. 719-747.

25 Cf. notamment Galton, Francis, « A Theory of Heredity » [1875], *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 5, 1876, p. 329-348.

quand bien même les nouvelles larves ne sont pas soumis aux même conditions environnementales, avant un retour à la normale après un certain temps de non-exposition. En apparence, de telles constatations sont en délicatesse avec le dogme néodarwiniste de l'époque selon lequel on ne peut transmettre que ce que l'on a soi-même reçu. C'est le fondement de l'opposition entre l'école néodarwiniste officielle (confortée par les travaux de Mendel) et la « tentation néolamarckienne » (mot de Stephen Jay Gould). Pour Lamarck, il existe une hérédité des caractères acquis, à savoir que les parents peuvent transmettre à leurs enfants certaines modifications qui leur sont arrivées (pour s'adapter à un changement de climat, d'alimentation, etc.). Pour un lamarckien, l'hérédité est cumulative ; pour un darwiniste, elle est répétitive. Avec ses mouches estropiées, il semble que Waddington ait retrouvé certaines conclusions lamarckiennes que Paul Kammerer, plusieurs décennies avant lui, avait déjà tirées à partir de recherches menées sur les salamandres européennes puis sur les crapauds accoucheurs. En réalité, il n'en est rien car il ne faut pas oublier la distinction entre génotype et phénotype, entre le *contenu* du message génétique et son *expression*. Si variation il y a, ce n'est pas une variation du contenu, qui reste toujours le même (le principe de Weismann est respecté²⁶), mais de son expression, comme la même différence peut exister entre une partition musicale, fixée une fois pour toutes, et telle ou telle de ses interprétations. Waddington propose de réactiver l'ancien vocabulaire de l'épigénèse (théorie selon laquelle l'embryon continue de se former en dehors de l'œuf²⁷) et de parler d'*épigénétique* (*epigenetics*)²⁸ pour rendre compte des modifications phénotypiques et de la plasticité intraspécifique du vivant chez des individus de même génotype selon leur contexte environnemental de développement.

Je pose que la « survivance [*Nachleben*] » warburgienne procède selon une logique tout à fait similaire. Voici ce qu'écrit Warburg en 1927 : « En essayant de placer *génétiquement* sous vos yeux les fêtes françaises qui imitent les classiques entre un milieu de table de Pesaro de 1475 et un timbre-poste anglais moderne dessinée par un Australien, j'espère vous avoir montré que l'un des aspects du baroque consiste à séparer les valeurs

26 En 1943, l'ADN sera identifié comme le vecteur de l'information biologique.

27 Par opposition au préformationnisme (tout l'être est déjà contenu dans l'œuf).

28 Waddington, Conrad H., « The Epigenotype », *Endeavour*, n° 1, janvier 1942, p. 18-20.

expressives de la forge de la vie réelle en mouvement²⁹. » Le vocabulaire, ici, doit retenir notre minutieuse attention. C'est bien à un geste « génétique », c'est-à-dire biologique, que nous convie Warburg pour penser les articulations entre « valeurs expressives », c'est-à-dire entre variances pathétiques et espérance figurative. À la seule différence près, donc, sur laquelle j'ai déjà dit deux mots, et dont Warburg n'était évidemment pas dupe : *il n'y a pas de gènes iconiques*. Warburg n'est pas Goethe ni Semper, mais c'est un darwinien : *varie seule la variation*. Il n'y a aucun archétype ni aucune formule visuelle patrimoniaux. En revanche, c'est également une expression récurrente chez Warburg, il existe un « patrimoine héréditaire » des images : « [les] engrammes de l'expérience passionnée [...] survivent dans la mémoire comme patrimoine héréditaire³⁰ », « la Renaissance italienne a tenté d'assimiler psychiquement ce patrimoine héréditaire d'engrammes phobiques³¹ ». J'ai ailleurs précisé que, dès lors, les images vont être pensées par Warburg avec des *analogues de gènes* : les formules de l'expressivité visuelle elles-mêmes. L'expression des *Pathosformeln* est spatio-temporellement bousculée, basculée par l'environnement iconique, ou « iconotope », des images (artistique, théologique, scientifique, etc.). Nous ne voyons que des modulations d'une « formule de pathos » en tant que telle non manifestable, y compris quand elle apparaît *pour la première fois* (primauté, d'ailleurs, le plus souvent largement invérifiable). Je l'ai dit : d'emblée, le darwinisme iconique de Warburg implique qu'il n'y a que des variations d'images ; il n'y a ni première image ni archétype visuel originnaire. Comme dans le cadre de l'épigénétique waddingtonienne, toutes les métamorphoses d'images sont *adaptatives, réversibles et transmissibles*. L'anachronisme – qui n'aurait de toute façon pas déplu à Warburg (la survivance relève d'« un enchaînement disparate, non causal et achronologique³² ») – est imparfait : dès 1909 Johannsen et Woltereck expriment les questions que nous retrouverons dans l'épigénétique (sans parler des travaux de Kammerer à la même époque).

La grande falsification des iconologues postwarburgiens, comme Panofsky, Saxl et surtout Gombrich, qui se sont empressés de rabattre le discours sur les images sur ce à quoi l'être humain peut avoir accès,

29 Warburg, cité in Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 249.

30 Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne (Écrits II)*, op. cit., p. 55.

31 *Ibid.*, p. 56. ». Le mot allemand est *Erbmasse*, formé avec *Masse* (fonds) et *Erbe* (héritage), qu'on retrouve dans *Erbgut* (génome, patrimoine génétique).

32 Sierek, Karl, *Images oiseaux*, op. cit., p. 31.

est d'avoir replié la survivance des « figures de pathos [*Pathosformeln*] », qui disparaissent, reviennent, mutent, dans l'espace et dans le temps, dotée d'une vie au-delà de l'humain, sur la notion (juridique) d'*héritage* (c'est, autrement formulé, le reproche d'occultisme adressé par Panofsky à Warburg). Là encore, je me limiterai à ce seul exemple qui porte sur le socle le mieux connu de la théorie warburgienne des images. Warburg n'a rien d'un penseur de l'héritage des images, mais tout d'un penseur de leur *hérédité*. D'un point de vue juridique, il n'est pas possible d'hériter sans que soit mort celui dont on hérite. Et qui dit mort, dit que ce qui peut vivre à partir de là ne peut que *renaître*. La renaissance (comme chez Burckhardt) est un héritage en ce qu'elle suppose d'abord la mort de ce qui re-naît. La survivance warburgienne est tout autre. En allemand, comme en français, *nach* peut avoir le double sens d'« après » et de « d'après » : ainsi le *Nachleben* est une « vie-de l'après » qui est aussi une « vie-selon », selon ce dont elle est l'après, une vie qui n'exige nulle mort. Ce qui survit, c'est justement ce qui ne meurt pas. La pensée warburgienne des images n'a rien à voir avec l'héritage : en revanche, elle relève tout entière de l'hérédité. L'hérédité nous permet d'hériter sans commander la mort de ceux dont on hérite (nos parents, proches ou lointains). Tout au contraire : elle les maintient à jamais vivants à travers leurs descendants (c'était même pour Schopenhauer la seule immortalité biologique possible³³). Non sans une certaine ironie : l'hérédité est d'abord une métaphore (*hereditas*) empruntée... au droit des successions³⁴. *La pensée warburgienne des images consiste à traquer par ses évolutions et modulations la formule à jamais invisible, qui n'est elle-même qu'une variation et n'a rien d'originnaire, de l'hérédité dans l'image que l'on regarde.*

33 Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819, Supplément au livre quatrième, XLIV, trad. fr. de Auguste Burdeau, éd. de Richard Roos, Paris, PUF, 1966, p. 1318.

34 Ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle, la logique de la création de chaque vivant individuel cède la place à celle de la reproduction des espèces. Puis la notion perd définitivement son sens juridique en accédant au statut d'objet scientifique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cf. Rheinberger, Hans-Jörg et Müller-Wille, Staffan, *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuchverlag, 2009, p. 20. La langue allemande en garde le vestige puisque *Vererbung* peut se traduire, selon les contextes, par « héritage » ou par « hérédité ».

CHRIS MARKER : MÉTAMORPHOSES DES BALEINES,
PATRIMOINE DES IMAGES

En 1972, Chris Marker et Mario Ruspoli reforment leur duo des *Hommes de la baleine* (1956) pour réaliser un nouveau court-métrage autour de la chasse à la baleine, qui venait d'être interdite mais continuait d'être sauvagement pratiquée par les baleiniers soviétiques et japonais. Le film dénonce le massacre organisé, mais il présente également un autre enjeu : celui de la *vie des images de la baleine*. Marker semble y inviter indirectement en associant baleine et cinéma : « Vous étiez une nourriture. Vous êtes devenues une industrie. Comme le cinéma ! Et à vous non plus, ça n'a pas réussi³⁵. »

Vive la baleine met en place un certain nombre de variations visuelles autour du motif de la baleine et de ses différentes « formules de pathos » (jet d'eau, lutte contre les navires, etc.). Ma proposition ici sera de m'intéresser moins aux relations entre phénotypes figuratifs (visibles), comme l'iconographie nous y habitue le plus souvent – par l'exemple l'iconographie industrielle de la pêche à la baleine (tableaux, gravures de journaux, illustrations de magazines, autres films³⁶) – qu'à l'interrogation d'un patrimoine héréditaire insituable qui m'amènera très vite à mettre en rapport des images *a priori* peu ressemblantes. Marker, le premier, semble vouloir leurrer une lecture iconographique trop routinière en pratiquant par le montage des associations plus intrigantes, mais que la narration tempère, comme celle par exemple entre des gravures de baleines entourées d'oiseaux, une photographie de quatre femmes victoriennes, une autre photographie de Melville d'abord décadrée sur sa barbe (avec travelling de recentrement) et des illustrations « rousseauistes » de tribus africaines. Il n'est pas dans mon intention d'en proposer quelque sens que

35 *Le Casanova de Fellini* (1976) montrera autrement que c'est dans le ventre des baleines que l'on projetait déjà, en amont du cinéma, les images archéologiques des lanternes magiques.

36 Entre autres : *La Pêche au cachalot (d'après Ambroise Louis Garneray)* (1834) de Frederic Martens, *Capturing a Sperm Whale* (1835) de John Hill et William Page, *Etchings of a Whaling Cruise, with Notes of a Sojourn on the Island of Zanzibar and a Brief History of the Whale Fishery, in Its Past and Present Condition* (1846) de J. Ross Browne, *Moby Dick* (1956) de John Huston.

ce soit. Je constate seulement plusieurs niveaux d'organisation figurative incitant le spectateur à quitter un paradigme aspectuel – apparemment déconcerté – pour un réseau visuel où des indices discordants, pour peu qu'on en accepte les invites, convergeraient malgré tout vers un *programme iconique commun en deçà de l'aspect extérieur des figures*. Nous le comprendrons mieux dans un instant en regardant *Vive la baleine* avec un autre film de Marker.

L'une des conséquences importantes d'un regard « génétique » sur les images touche au sort de la ressemblance figurative. En biologie, *le gène et l'individu ne se ressemblent pas*. En iconologie héréditaire, la ressemblance joue un rôle également très limité : si elle peut intervenir horizontalement quand on compare entre elles les images d'un même patrimoine visuel – comme on peut trouver ressemblants les rats et les souris –, c'est-à-dire au niveau des surfaces figuratives, elle est indifférente, en revanche, dans la *relation entre des images d'une même hérédité et leurs sources patrimoniales enfouies*. Les cétacés ont pour ancêtre commun un ancien artiodactyle : un mammifère terrestre quadrupède, ongulé et à doigts pairs. Les artiodactyles d'aujourd'hui – bovins, porcins, camélidés, girafe, hippopotame, cerfs... – et les baleines partagent le même aïeul. Outre les baleines, la filmographie de Marker en montre de nombreux autres : girafe (*Sans soleil* [1982]), chameau (*Lettre de Sibérie* [1958], *Le Tombeau d'Alexandre* [1993]), un peu de tous (*La Jetée* [1962]), souvent prélevés chez ou imités d'autres cinéastes (Danièle Tossier, Nikolaï Chpikovski). Une dynastie de cétartiodactyles traverse, à concurrence de celle des chats, tout le cinéma de Marker. La baleine est une girafe, et inversement – à quelques métamorphoses près, c'est-à-dire dans une topologie des formes. Au grand dam de la ressemblance, mais en suivant un programme de type génétique. Dans notre perspective d'un continuum warburgien entre images de la biologie et biologie des images, il y aurait également une topologie des images : une *image de baleine* n'est rien d'autre, aux variations près, qu'une *image de girafe*.

À regarder l'une avec l'autre, par exemple, la séquence de la mort de la girafe dans *Sans soleil* et *Vive la baleine*, un pathétisme commun se trouve impliqué d'un film à l'autre, entre les images de baleines et d'une girafe, radicalement autre que celui des formules internes au seul second film d'images de baleines à d'autres images de baleines (Cf. Figure 1).

Par exemple : les oiseaux, le sang, le cadavre. Si je laisse de côté les oiseaux, que *Vive la baleine* décline surtout volant autour des mammifères dans une économie visuelle particulière qui est celle des gravures d'époque, donc du dessin, et que j'en reste au sang et aux cadavres de baleines, on constate que *Vive la baleine* va, très différemment, les faire voir sous le même régime que *Sans soleil* pour la girafe : à la fin du film, les plans en prise de vues réelle sur les cétacés harponnés puis équarris ne sont mis en regard avec aucun autre type d'images, et le film – au contraire – délaisse à partir de là le principe du collage d'images fixes de sources disparates au profit d'une séquence documentaire continue empruntée à l'esthétique frontale des *Hommes de la baleine*. La mort du ruminant de *Sans soleil* viendra également d'un documentaire animalier : *Mort d'une girafe* (1970) de Tessier. Un patrimoine iconique se devine en délaissant les commodités phénotypiques.

Une lecture « biologique » de l'iconologie – on s'en souvient : elles gagnent leur forme moderne au même moment et dans un règlement épistémique commun –, c'est-à-dire *par l'invisible d'un patrimoine inapparent*, nous amène à faire circuler les images de baleine avec celles de rennes ou de girafes, en organisant le célèbre bestiaire de Marker autrement que l'approche figurative par le seul visible aurait sans doute pu le laisser entrevoir (qui finirait par acoquiner à ce compte les baleines avec les poissons...). Cette organisation est l'exploit de chacun de nos regards. L'« épigénétique » warburgienne nous aura appris au moins ceci : à voir la baleine *sous* la girafe, et vice versa. C'est-à-dire à intensifier notre expérience poétique et sédimentaire des images.

Car il s'agit bien d'une épigénétique. Ne nous y trompons pas : si les baleines et les girafes n'appartiennent pas *zoologiquement* à la même espèce et n'ont pas le même patrimoine génétique, quoiqu'elles en partagent beaucoup (plus que la baleine et le requin), comme ce peut être le cas entre deux girafes ou deux baleines, il n'en va pas de même des *images de baleines* ou des *images de girafes* dont je parle ici. Celles-ci appartiennent à *la même espèce d'images* : les images cinématographiques de type analogique. Les circulations iconologiques entre les « séquences codantes » des images – je dirai volontiers par transposition leurs *parties imageantes* – relèvent donc bien d'une épigénétique. Il est sans doute plus intéressant iconiquement de penser – du moins chez Marker – les

baleines avec les girafes dans des images de même espèce que les baleines avec d'autres baleines dans des images d'espèces disparates.

En contexte iconologique, une épigénétique manifeste la plasticité figurative des images d'une même espèce par métamorphoses environnementales, non seulement en regard de la peinture, des illustrations de magazines, d'autres images filmiques, d'autre chose que des images, et ainsi de suite, mais aussi en regard d'une *formule inapparaissante et non ressemblante*.

Level Five (1997) se présente à bien des égards comme un prolongement de *Sans soleil*. Comme dans ce dernier, et plusieurs autres œuvres de Marker – *Le Mystère Koumiko* (1965), *Le Dépays* (1982) – le Japon y occupe une place centrale : « J'étais devenu tellement japonais... » C'est la bataille d'Okinawa, qui dura du 1^{er} avril au 22 juin 1945, sur laquelle le jeu vidéo que Laura (Catherine Belkhodja) essaie de finir, inventé par l'homme qu'elle a aimé, est tout entier élaboré. Plus elle avance dans le jeu, plus la jeune femme comprend l'ampleur d'un massacre refoulé par la mémoire collective (les consignes suicidaires de l'armée, l'interdiction de se rendre, l'enrôlement des lycéens). Dans un entretien accordé à *The Berkeley Lantern* en novembre 1996, Marker rappelle que l'on estime au tiers de la population de l'île le nombre de civils décédés pendant les assauts. Mais fait notable : cet entretien est « simulé³⁷ ». La journaliste, Dolores Walfisch, est une invention, tout comme la revue, spécialement imaginée pour le dossier de presse de *Level Five*. *Der Walfisch*, en allemand, c'est... la baleine : la baleine change ici encore une fois de forme, sort des images et vient occuper la place de *ce qui interroge les images* d'un autre massacre.

Une scène du film va nous ramener encore autrement, et plus en profondeur, à *Vive la baleine*. *Level Five* montre pendant quelques plans la commémoration du naufrage, un peu avant le début de la bataille d'Okinawa, d'un navire chargé d'enfants à mettre en sécurité sur l'île principale de Honshū. À l'écran, dans le présent des images documentaires, des parents jettent des bouquets de fleurs (et du saké) à la mer depuis le pont d'un bateau. (Cf. Figure. 2 Chris Marker, *Level Five*, 1997). La scène, dans laquelle on peut également sentir l'inattendue mais compréhensible insistance d'Ishirō Honda (cinéaste japonais marqué s'il en est par l'océan et les ravages de la guerre : *Godzilla Godjira*, 1954)], est

37 Bellour, Raymond, *L'Entre-Images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L., 1999, p. 228.

visuellement – composition du cadre, angle des prises de vue, montage – très proche de la dernière partie de *Vive la baleine* avec ses plans de cruels harponnages par des baleiniers. Les enfants morts – imaginairement par les fleurs dans le sillon du navire – se superposent aux baleines agonisantes. Nous tenons là une nouvelle association étonnante entre enfance, fleurs et baleines, voire inconcevable si nous nous contentions de rapprocher ces deux moments pathétiques par leur ressemblance. Il faut plutôt les rapprocher *pour*, à partir d'un réseau de figures et de motifs concourants, *les rapporter verticalement à un code figuratif crypté*.

Je ne peux que faire, à partir de là, des suppositions. Qu'avons-nous ? Des Japonais, d'exécuteurs dans *Vive la baleine*, viennent prendre désormais, sous une autre forme, la place de *victimes marines* dans *Level Five*. Enfants, baleines : nous sommes invités à les rapprocher filmiquement. Mais pas à les identifier : les baleines ne sont pas des enfants, la mort d'une baleine n'est pas de celle d'un enfant, et il n'y a d'ailleurs dans *Level Five* aucune image d'enfant mourant. Pourtant, d'un film à l'autre, les images invitent à les rapprocher. Qu'ont-ils en commun ? L'innocence outragée, sans doute. Qu'est-ce que l'image d'un bouquet de fleur ? *C'est l'image de la mort d'une baleine, c'est l'image infilmable de la mort d'un enfant, à quelques variations iconiques, phénotypiques près ; et inversement*. Quelle pourrait être alors cette formule visuelle ensevelie, si ce n'est celle – *imprésentable* – qui fait de la baleine *l'image de notre mort*, et que *Vive la baleine* avait d'emblée dit très explicitement : « Chaque baleine qui meurt nous lègue, comme une prophétie, l'image de notre propre mort. » Nous ne pouvions pas alors soupçonner à quel point. Marker ne parle pas du trépas ni du décès, qui mettent fin à la vie, mais de la mort, qui met fin à la *naissance* – « Mourir est tout au plus l'antonyme de naître³⁸ » – ; mort de qui ne se confronte pas au retour interminable à l'enfance, de qui ne récrit pas sa mémoire, de qui oublie qu'il est né (c'est la définition de l'adulte) et que, partant, son destin n'est rien d'autre que l'impuissante vulnérabilité que figurent par excellence, dans les ravages que les hommes vieillissent réservent à ce monde, les conditions d'existence des animaux et des enfants. C'est à cette naissance que nous devons nous efforcer d'être fidèles pour ne pas oublier, grâce au cinéma, que nous

38 Marker, Chris, *Le Cœur net* [1949], Lausanne, La Guilde du Livre, coll. « Petite Ourse », 1960, p. 168.

ne pouvons être des hommes qu'en restant des enfants, des animaux,
des êtres saturés d'images à qui la parole manque comme un privilège.

Jean-Michel DURAFOUR
Université Aix-Marseille



FIG. 1 – Chris Marker, *Vive la baleine*, 1972 (haut) – Chris Marker et Delphine Teissier, *Sans soleil*, 1982 et *Mort d'une girafe*, 1970 (bas).



FIG. 2 – Chris Marker, *Level Five*, 1997.