MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Mutation et disjonction des frontières d'image. Pour une esthétique du débord dans le classicisme hollywoodien

Clément Sabathié

10.58048/2263-7664/3160

Derrida 2020 : frontières, bords, limites / Borders, Edges, Limits

La question de la frontière au contact de l'esthétique du cinéma, parfois transgressive, appelle le regard à *déborder* ces images-frontières, qui ne sont pas, à première vue, *frontières* mais davantage *formes*, essentiellement mutantes. Dans le prolongement de la notion de mutation greffée à la conception des formes filmiques, Derrida expose son appréhension de l'image cinématographique comme l'origine et le symptôme de l'expérience fantomale. L'image incarnerait donc à la fois ce qui reste et ce qui devient, une trace en devenir en somme, postulant l'idée selon laquelle « à l'origine, il y eut ruine [1] ». Il nous paraît alors essentiel de transmuter le devenir-fantôme en devenir-frontière, c'est-à-dire de concevoir la plasticité de la notion même de frontière à travers les dynamiques figurales de l'image.

À notre tour de poser les frontières d'un tel sujet, de le délimiter dans l'histoire du cinéma en prenant comme point séminal et rhizomique le vaste territoire du classicisme hollywoodien. Il s'agit d'en expérimenter l'esprit qui, par essence, « travaille la clôture[2] ». Pour en contester les *bords*, la conception classique configure par sa puissance éminemment plastique le temps du désordre, que l'on définira ici en deux temps : l'apparition et la disjonction – *« time is out of joint[3] »*. En ce sens, une question se pose :

« Ne peut-on alors envisager l'expérience fantomale comme apprentissage des bordures, de la *limitrophie*[4] ? » Il faut alors entendre la bordure non plus comme simple frontière, mais plutôt comme la ligne *imaginaire* et vacillante dessinant un passage, une ouverture s'accomplissant seulement par un processus de débordement de l'image filmique. À cette condition que l'image puise sa substance dans la disjonction transformiste. Il émane ainsi de cet *« out of joint »* shakespearien, un désajustement ouvrant sur une poétique du contretemps.

Ce qu'il faut interroger se situe à la fois dans l'image et l'entre-image, formulant ce fameux contretemps, se manifestant ici sous la forme d'un événement « qui cherche dans l'image ce qui se laisse mal (spectre) ou pas du tout voir (revenant), ce qui *transgresse le visible*[5] ». Dès lors, prenant la bordure *à rebours* de sa formation telle une force contraire qui se loge dans la béance, l'*échancrure* du visible – les frontières deviennent formes et se propagent. Elles s'entrelacent et dé-figurent de façon à créer une « *rupture transformatrice*[6] » dans l'espace *de* l'image. Une force métastatique est en germe et se répand sur le territoire brumeux du classicisme hollywoodien et affecte les corps qui l'occupent.

Frontières hybrides. Épanchement et écart de la surface à l'abîme des images chez Sternberg



Figure 1

La notion de frontière au cinéma implique d'abord celle du site d'images qui s'y déploie. Cela nécessite une trace, une inscription sur un support, une surface que l'on doit immédiatement identifier, mesurer, cartographier afin de délimiter l'espace en question. Au début du dernier film méconnu de Josef von Sternberg, *Fièvre sur Anatahan* (1953), le film se cartographie par le sillage d'un bateau dans l'étendue océanique. La caméra en est l'instrument de mesure, se posant sur la surface d'un plan maritime quadrillant la zone qu'un bateau militaire japonais traverse. La carte délimite approximativement le périmètre resserré par l'ombre de la main du marin munie d'un compas (fig.1). Or, ce compas ne trace rien, signalant d'ores et déjà l'impossibilité d'identification d'un repère, et par extension, l'émergence d'une errance.

La zone grise de l'espace océanique paraît désormais sans limite. Ce n'est qu'à partir d'une menace invisible et surplombante, celle d'un bombardement aérien, que le montage filmique fait office de compas, et cartographie le territoire fantasmatique de l'île d'Anatahan. Le fondu enchaîné, forme centrale de la composition du montage sternbergien devient le principal agent d'hybridation des formes. Dès lors, afin de *situer* le lieu d'ancrage de l'histoire à venir – qui s'établit non plus sur un planisphère quadrillé mais sur un globe terrestre tournoyant – Sternberg superpose et disjoint, en surimpression, l'image cartographique ciblant l'île d'Anatahan avec l'image animée de l'étendue d'eau bombardée du Pacifique. Ce mouvement circulaire et hypnotique du globe désordonne les frontières terrestres, les dissipe et les confond jusqu'à les faire disparaître. Émerge un chaos des matières (globe/cinéma) et des éléments (eau cartographiée / eau filmée) qui génère, paradoxalement, un « donner forme à cet abîme[7] » de la frontière – par l'explosion du navire japonais (fig. 2, photogramme de gauche).



Figure 2



Figure 3

L'événement destructeur débouche sur une bidimensionnalité analogique : tandis que le bateau coule, son image disparaît. Enfin, l'écran de fumée qui se dégage du navire opère une double impression (et non une surimpression) d'abord en voilant l'immersion de l'image animée puis en dévoilant l'image cartographique qui délimite nettement les contours de l'île d'Anatahan (fig. 2, photogramme de droite). Autrement dit, ce n'est qu'à partir du processus de fusion des surfaces aboutissant à leur explosion que se dessinent,

au creux de l’événement destructeur/créateur, les frontières *dans* et *de* l’image.



Figure 4



Figure 5

S’opère donc un mouvement centripète autour du site cartographié d’Anatahan qui renferme une autre dynamique, cette fois-ci centrifuge, autour et à partir du corps plastique du personnage principal Keiko, posant les frontières (toujours perméables) d’une réciprocité entre corporéité et spatialité. À nouveau, les dynamiques du montage sternbergien donnent forme à l’hybridation instable des frontières, unifiant les deux

entités confondantes que représentent Keiko et l'île d'Anatahan. Keiko, figure nourricière, accueille les militaires japonais fraîchement naufragés sur l'île – un *corps* planant qui s'exprime et affecte l'espace qu'il occupe seulement par sa présence diffuse dans le montage. Se pose alors l'inévitable dialectique corps/espace par l'intermédiaire de la puissance fantomale de cette « femme-île » qui ne *revient* pas mais est *déjà là*, telle une greffe virale prenant possession de son hôte, et inversement.

Dès lors, les frontières de l'espace insulaire ne cessent de se reconfigurer, de se remodeler, mais aussi de se rétrécir, selon le montage organique des images. Prenons l'exemple de ce plan minimal et répétitif montrant le rivage de l'île – ce bord rocheux érodé par l'écume des vagues qui ponctue quasiment chaque séquence du film tel un leitmotiv *hantologique* (fig. 3 photogramme de gauche).

La répétition mène à la hantise, à l'obsession de ce qui revient perpétuellement. Cette *revenance* de la vague est un corps-océan étranger, contestataire, qui ronge les contours de l'île-corps à mesure qu'elle suture les images entre elles. Si bien que l'épanchement de l'eau acquiert un pouvoir d'attraction métamorphique sur Keiko, dont la figure est systématiquement ramenée à ce bord (fig.3, photogramme de droite).

Dès lors, Keiko mute au contact de cette frontière d'image qui opère une trouée dans le montage : la hantise de la frontière se dessine dans l'image de sa transgression. Keiko se situe donc dans cet espace intermédiaire, se substituant à la frontière et cherchant sa limite pour enfin atteindre le seuil ultime de sa propre métamorphose : une figure *échancrée*. En effet, elle est à la fois ce qui ronge et ce qui est rongé, ce qui obsède et ce qui est obsédé, ce qui détruit et ce qui est détruit. Keiko représente l'interstice, elle est ce qui lie les images.



Figure 6



Figure 7

Paradoxalement, elle reste éternellement étrangère à cet espace, tel un corps viral contaminant son propre organisme. Les multiples engouffrements dans la jungle répondent dans un mouvement inverse à ses tentatives de fuite. Cette alternance des mouvements contraires marque un désir de transgression des frontières de l'île. Keiko s'arrête tout au long du film à son bord, et alerte un navire au loin pour en contester une dernière fois les limites *(*fig. 4). Ce mouvement est analogue à celui de la vague – le

principe de répétition use et brise la frontière, déchirant le visible. Ainsi, la composition visuelle du plan ouvre sur l'horizon resserré par les bords du cadre, eux-mêmes rongés par la surcharge d'éléments du décor (feuilles de palmiers). La stratification de l'image en plusieurs couches spatiales permet ici l'inscription de la figure du bateau dans une béance – projetant le désir d'évasion de Keiko. Celle-ci se dessine au loin, dressant une frontière à transgresser. Or, cette frontière fait office de pont, car elle ouvre une brèche sur un *ailleurs*. Le bateau représente ce joyau qu'héberge l'abîme de l'image et trace une perspective retrouvée, un relief reflétant l'au-delà utopique des frontières.



Figure 8

Le devenir-incertain qui anime, agite et tiraille Keiko détermine alors l'*inquiétude* de sa propre image, vacillante et constamment mise en péril au contact des bords de l'île. Parler de l'inquiétude des images revient à déchirer l'espace de l'île, modifiant par extension, le métabolisme des corps compris entre ses frontières. En témoigne la surimpression finale qui clôt l'œuvre monumentale de Sternberg. On contemple d'abord la réapparition de Keiko sur le tarmac de l'aéroport de Tokyo, désormais rescapée d'Anatahan. Puis, par un jeu de champ-contrechamp, Keiko plonge son regard dans le vide du hors-champ d'où émanent, successivement, les militaires japonais *fantomisés* et enterrés par Anatahan. Enfin le visage mémoriel et fiévreux de Keiko se retrouve ravalé, toujours en un effet de surimpression obsédant, par *la survivance de l'image* d'Anatahan (fig. 5).

Du fantasme au fantomal, l'*hantologie* derridienne se dessine ici, au creux des images, dans les plis du montage sternbergien, là où s'entrelacent des espaces et des corps désajustés, *à l'origine*.

Dans le prolongement esthétique de ce que l'on pourrait conceptualiser comme l'*épanchement synovial* des images affectant les articulations du montage organique sternbergien – interrogeons désormais les formes liquides perçues comme frontières plastiques dans *Blonde Vénus* (1932). Le film se conçoit ainsi comme le milieu aqueux où se décante et se dilue l'image *visqueuse* de Marlène Dietrich à travers le motif déformant et débordant de l'eau.

L'élément aquatique développe autant la notion de coupure que celle de suture entre les images, *transfigurant* la *persona* malléable de Dietrich. En un raccord elliptique, le personnage d'Helen Jones transite de la figure de nymphe érotisée nageant nue dans une rivière luxuriante (fig. 6) à celui de mère de famille s'occupant de son fils prenant le bain. La déchirure de la surface que trace son corps dans l'eau renforce l'idée d'un passage par la transgression d'une matière. La nymphe se figure par sa *survivance*, comme forme plurielle et mutante laissant une trace par le sillage qu'elle dessine dans son milieu ; elle devient ainsi l'image-fantasme de la conception fantomale warburgienne.

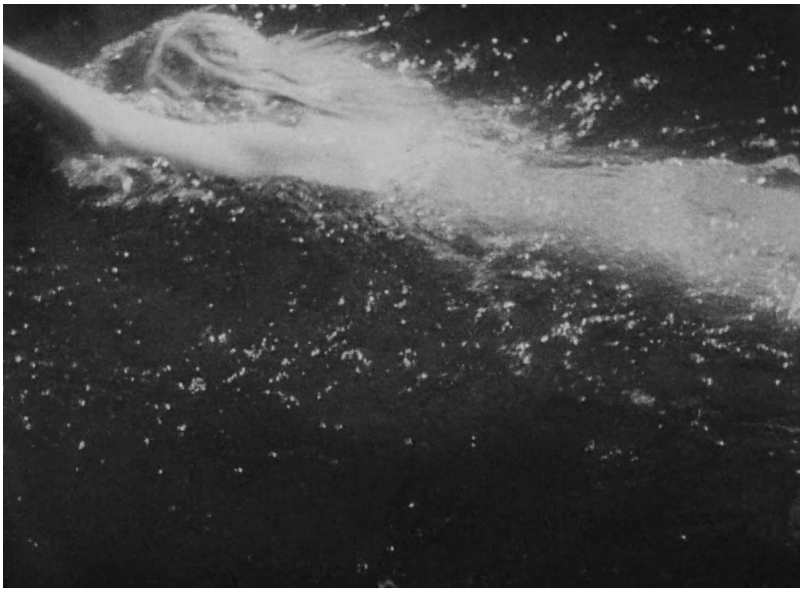

Figure 9



Figure 10

> Divinités mineures, elles ont la force irradiante des fluides. Elles [Les nymphes] s'élancent, s'envolent, plongent et sombrent en laissant derrière elles des regards bouleversés par leur évanescence. Et l'empreinte durable laissée par leur passage relève déjà du désir, de la crainte. Cette empreinte qui contient des temps contradictoires : voilà la « survivance ». Ninfa est le retour d'un motif, la déclinaison d'une image-fantôme qui, au cours de ses incarnations, échappe totalement aux problématiques de l'unité/multiplicité. […] Ninfa incarne tout ce qui oscille d'un bord à l'autre, elle est le lieu de passage pour tout ce que notre esprit tente d'opposer : ouverte/secrète, endormie/dansante, violée/nymphomane, secourable/fatale[8].

Des « temps contradictoires » ou contretemps, germent les formes antagonistes que déploie la nymphe Dietrich diluée par le *drapé* du milieu de l'eau qu'elle occupe. Mais c'est surtout par la notion de mouvement et les oscillations de son corps générées par les battements frénétiques de sa nage, qu'une dynamique ondulatoire aboutit à une phase d'ébullition, d'abstraction de sa propre forme de nymphe.



Figure 11



Figure 12

Le changement d’état du milieu aquatique amorce celui du corps qui l’habite. Se déclenche ensuite le raccord de geste entre le battement de pieds fougueux de la nymphe et le geste similaire juvénile de l’enfant qui s’articule à la dynamique du liquide tumultueux (fig. 7) – la matière reçoit le mouvement et fait transiter l’image d’un espace-corps à un autre.

Enfin, dans un flux continu de fondus enchaînés, la silhouette de l’enfant dans son bain s’imprime à nouveau dans l’eau, celle de l’East River entourant les buildings de

Manhattan (fig. 8). L'image-corps passe d'un milieu rural où s'épanouissent les formes des nymphes au milieu urbain bouillonnant newyorkais, l'ensemble étant débordé (et non délimité) par les frontières que tisse le motif filé de l'eau.

La correspondance *gestuelle* et *mésologique* qu'opère le montage débouche sur la désagrégation de l'image originelle génitrice de *l'image qui vient*, ce qui induit l'idée d'une régénérescence cellulaire des images. En cela, les corps s'actualisent et se synchronisent avec leur milieu, inscrivant des « puissances mésographiques[9] » au cœur du processus figural. Le corps et le milieu se développent de manière interdépendante et dessinent, dans l'image, une trajectoire qui les relie. Les frontières, perpétuellement perméables et modulables, deviennent alors des lignes, des perspectives, de nouveaux points d'accès au visible. Les frontières d'images s'appréhendent systématiquement, chez Sternberg, par la surface du milieu qu'elles délimitent. En ce sens, le milieu mute au contact du corps et se conçoit dès lors comme matière.



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16

Après la dilution du corps *dans* son milieu-image, l'analyse se porte désormais sur sa phase de décantation. À la fin de *Blonde Vénus*, on suit cette fois Dietrich errant dans les bas-fonds de la ville de New York, après avoir failli à son double rôle de star d'opérette et de mère de famille. Son corps évidé s'érige une dernière fois comme le réceptacle des métamorphoses sternbergiennes. L'instabilité de ses sentiments *advient à* l'image. Comme poussée par une puissance transformiste, Dietrich se réincarne alors qu'elle monte les escaliers du bouge infâme qui l'héberge. À cet instant précis, le milieu de l'image se décante littéralement par la surimpression de l'East River qui noie l'escalier à mesure de l'ascension de Dietrich (fig. 9). Cet événement crée d'une part une séparation dans l'image en deux milieux hétérogènes, et dilue d'autre part le corps de Dietrich dans l'eau : les mouvements sont similaires.

Ce phénomène de montée des eaux gangrénant l'espace de l'image propulse et purifie la figure de Dietrich qui remportera, dès la séquence suivante, la gloire sur les planches de Broadway. La figure du débordement amène ainsi à la re-figuration de la *persona* de Dietrich, transitant de l'ombre du bouge à la lumière de la scène. Ce fragment filmique résulte donc d'une conception polyphonique de l'eau comme milieu et matière, mais constitue également un *élément de frontière*. En ce sens, Sternberg établit toujours un rapport entre l'abîme et la surface des images-corps qu'il organise dans son montage. Cet entre-deux, tissant une trajectoire, est le milieu d'instabilité plastique des frontières

qui *borde* et *déborde*, compose et décompose l'espace de l'image. L'étude du processus du milieu métastasique sternbergien amène donc à penser ce qui affecte l'*à côté* de la surface. Explorons désormais le champ du *« dessous »*, les formes dissimulées au dos des images[10].

Hypostase et image-palimpseste du portrait dans le romantisme hollywoodien

La figure du portrait au contact du cinéma engendre la présence d'un « *il y a* », qui « retourne comme une présence » à « l'absence de toutes choses[11] ». Dès lors, celle-ci se greffe aux corps des personnages en proie au jeu de la défiguration et du dédoublement, esquissant une frontière spectrale au sein de l'image picturale qui s'*incarne* dans la désagrégation de l'image filmique.

On retrouve cette fantomalité issue de la figure du portrait de manière transversale dans le classicisme hollywoodien, tout particulièrement dans la décennie 1940. Que ce soit chez Otto Preminger, lorsqu'il dédouble l'image démentielle de Gene Tierney dans *Laura* (1944) et *Le Mystérieux Docteur Korvo* (1949), ou chez Fritz Lang dans *La Femme au portrait* (1944), il est toujours question d'une assignation dévorante et obsédante du corps féminin à son portrait. Se tisse cependant une affiliation évidente entre la figure du portrait et la conception romantique de William Dieterle. L'originalité de sa vision du portrait s'explore théoriquement à travers le phénomène de l'hypostase, qui désigne la substance se logeant *sous* l'apparence des choses, formulant d'une part la notion d'*a-présence* caractéristique du portrait mais révélant, d'autre part, ses délinéaments sous-jacents. Dans le méconnu *Portrait de Jennie* (1948), l'hypostase devient support et matière première de l'image constituée de multiples couches spectrales. Ce mélodrame onirique parle de l'amour d'un peintre (Joseph Cotten) et d'une femme fantôme (Jennifer Jones) qui change d'âge et d'état à chaque apparition intempestive. Le personnage de Jennie s'affilie indirectement aux icones vacillantes sternbergiennes, et se figure également comme une forme hybride, mutante, qui se meut sous (*hypo*) puis se fige (*stase*) sans jamais se désincarner totalement, marquant l'immuable dévouement du corps à son devenir-image.



Figure 17

Le film se construit en de multiples fragments fantomatiques épars, balisant le passage du temps par une succession d'adieux entre les deux amants dont la relation, éternellement fugace, ne peut se figer. Cette instabilité des sentiments est transposée visuellement par la stratification des couches spectrales qui compose la matière de l'image. La confusion littérale des matières effrite la frontière séparant les deux sources, picturales et filmiques, qui en sont à l'origine. La toile de peinture, encore à l'état d'esquisse au début du film, héberge le visage de Jennie et fusionne avec l'image cinématographique exposant l'horizon d'un New York vaporeux (fig. 10).

Cet entrelacs intermédial résulte d'une disjonction de la matière des images qui engendre, par extension, leur fusion. Le visage peint de Jennie acquiert une forme surplombante puisqu'elle est la couche qui se superpose, recouvre. Son portrait s'illumine et règne à l'aube de la ville qui se retrouve logiquement à l'ombre de son visage. L'espace est donc dominé puisque situé littéralement *sous* les traits évanescents de Jennie, devenant, par hypostase, un espace en phase d'évaporation.



Figure 18

Lors d’une autre séquence cette fois-ci aurorale, le peintre décide de saisir les rares occasions pour peindre le portrait de sa muse. Un jeu de contraste expressionniste s’opère ici avec à l’avant-plan la silhouette sombre du peintre en amorce posant son pinceau délicatement sur le portrait qu’il compose, et à l’arrière-plan, imprégné d’une étrange brume, le corps lumineux du modèle Jennie enveloppée (gangrénée) par une fumée épaisse. À mesure que le peintre trace les contours, les frontières de son portrait, le corps physique du modèle disparaît (fig. 11).

Dans un second temps, le peintre achève enfin son portrait, regarde sa muse Jennie, et constate qu’il en a épuisé la source. Son visage semble endormi mais surtout épuisé de sa substance donnant lieu à l’événement sublime de la disparition, au contrechamp dévitalisé du portrait (fig. 12).



Figure 19

Ce transfert d'énergie entre le portrait et sa source est, bien sûr, une figure romantique bien connue notamment chez Oscar Wilde, mais ici, ce rapport témoigne d'une radiographie spectrale de l'épuisement physique du corps par l'exercice de dépossession du portraitiste. Sur cette question séminale, le philosophe de l'art Laurent Châtel étudie l'état intermédiaire et éminemment spectral qui se développerait entre les couches de la toile dans la peinture romantique.

> Le regard spectral est double : il peut révéler les « dessous », les fantômes inhérents et sous-jacents à la toile qui sont révélateurs de sa genèse ; il peut aussi découvrir les fantômes hérités ou générés par la toile, signes éloquents de sa réception et de sa postérité. La toile est tantôt fossile, tantôt sédiment [12].

Par l'état en transit illustré par le visage semi-absorbé de Jennie, ce plan prend une forme duelle, fossilifère et sédimentaire, laissant une trace fantomatique. Sous la surface vulnérable du corps – matière première de la plasticité des images – germent des formes *secondes*, simulées ou dissimulées par la puissance d'illusion confondante relative au fantomal.

> Ce qui domine, du fait de la crainte ancestrale qui nous habite dans toute rencontre avec le réel, c'est le soupçon d'une toujours possible double nature des choses derrière leur apparence. […] Sous le vivant le mort, sous le mort le vivant, […] sous ce qui est rassurant la menace, sous la quiétude du familier l'inquiétant[13].

Le regard du peintre a eu le temps de faire son œuvre, rongeant le visage évanoui de Jennie pour l'éternité, attestant d'une apparence cachée au monde, d'une « désapparence[14] », résonant comme l'apprentissage de la disparition. Le plan se double d'une puissance de fixation photographique, opérant le camouflage de Jennie. L'impermanence de son état fantasmatique décide de la déliquescence de sa forme. Son visage physique, désormais *re-présenté* sur la toile, semble alors inatteignable, hors de l'espace-temps prosaïque. Simultanément, l'état de l'image est doublé d'une autre dimension, cette fois-ci picturale. Les pigments qui constituent la matière de la toile se mêlent aux grains de chlorure d'argent de la pellicule et élaborent un processus d' « entoilement[15] » du corps de Jennie. Un rapport de dédoublement alchimique se tisse alors entre le portrait et son modèle.

L'opacité onirique issue de figures fantomales (fumée, poussière, toile) se dissipe par un phénomène d'absorption du corps-source et nourricier de Jennie. L'hypostase renferme donc l'hypothèse d'un basculement des matières. L'émergence d'une forme provenant du dessous se réalise par la mort d'une autre en surface. De fait, l'héritage romantique qu'expérimente Dieterle travaille l'instabilité des frontières d'image et des symptômes qui les traversent. L'alternance répétée d'émanations *auratiques* et de disparitions erratiques de Jennie développe, en creux, la confusion entre « le latent et le patent[16] », le surgissement et l'anéantissement des formes. Son corps erre ainsi d'une surface à une autre, franchissant les différentes couches spectrales qui le séparent du monde des vivants, comme autant de frontières révélatrices constitutives de l'image-palimpseste.

Transmutation mélancolique du corps-relique d'Ava Gardner

Prolongeons la figure transformatrice du portrait sous un biais mélancolique à travers, cette fois-ci, l'icône Ava Gardner qui ne cesse d'être le sujet de représentations dédoublantes (portrait, statue) dans le mélodrame fantastique *Pandora* (1951) d'Albert Lewin. Gardner joue ici le rôle d'une chanteuse séductrice et destructrice mettant à l'épreuve les choses, les êtres et les lieux qui l'entourent. Or, un mystérieux voilier surgit sur la côte espagnole d'Esperanza et échappe à son emprise. La figure du bateau perdu dans l'horizon lointain revêt, comme dans *Anatahan* de Sternberg, une forme « hétérotopique[17] ». Intriguée par cet élément intrusif qui fait irruption dans le paysage méditerranéen appartenant à l'énigmatique Hendrick Van Der Zee (James Mason), Pandora va faire l'étrange expérience d'une force alchimique.

Il est question ici de comprendre Ava Gardner comme principe actif et autoréflexif d'une transformation de son âme. Une vie spectrale et souterraine anime donc la surface du corps de Pandora, impénétrable et mystérieuse comme une limite que va contester l'amour du Hollandais volant. La première confrontation entre les deux protagonistes repose d'abord sur une étrange force magnétique invisible, voyant le corps d'Ava Gardner traverser une série de frontières (course sur la plage, franchissement des vagues à la nage, enjambement du rebord du voilier) qui la sépare de sa cible, comme aimantée au voilier du Hollandais Volant, ancré non loin de la côte (fig. 13).



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23

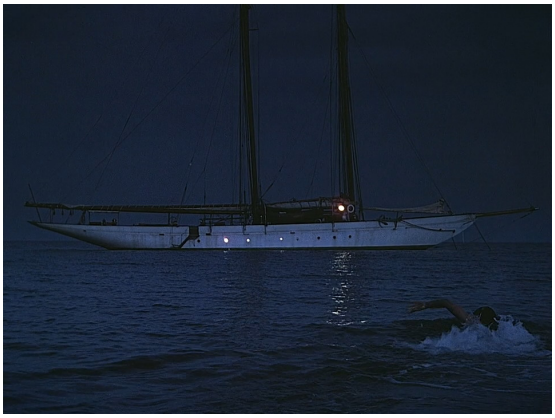

Figure 24



Figure 25

Le territoire est parsemé de ruines et de statues antiques auxquelles se rattache systématiquement le corps de Pandora. En résulte un phénomène de transmutation qui permet d'appréhender la trajectoire sous forme de fente du paysage qu'opère Pandora au cours de sa traversée des différents espaces. Dans le sillage de son mouvement transgressif, elle laisse des traces de son corps en phase de décomposition (dénudation) sur la plage par le dépôt de ses vestiges-étoffes. Elle se purifie de ses accessoires, pour faire de son corps une ruine parmi les ruines. Pandora se confond paradoxalement au paysage romantique qui l'entoure et induit dès lors un rapport alchimique, alimenté tout au long du film, entre elle et son devenir-pierre[18].

Lorsqu'elle atteint la cabine du propriétaire de ce voilier, la connexion entre les deux êtres est déjà faite. L'apparition de Pandora indiffère presque le Hollandais volant puisqu'elle est *déjà là*, par le portrait qu'il est en train d'achever, transposant le visage de Pandora à l'identique sur la toile, entouré de statues et de temples antiques. L'image

de Pandora est donc répliquée sous la forme d'un portrait prémonitoire, prenant les traits d'une relique. La toile incarne alors une limite d'abord pensée comme surface imperméable et fixe puis comme figure changeante, qui cherche l'entrelacs au contact de son modèle. Cette limite *incarne* donc, renfermant la capacité de transmutation du corps charnel de Pandora en peinture des vanités. Se tisse, au creux de la limite, un entrelacs entre la surface et la profondeur des images-corps.

> […] la peau est à la fois une "*limite-surface"* et une "l*imite-entrelacs"*. Elle est une surface qui sépare le corps de l'extérieur, elle s'interpose entre notre organisme et le monde qui l'entoure (limite-surface). Mais elle est aussi indistinction de par sa couleur, son "incarnat" (limite-entrelacs). L'incarnat en peinture (qui rend "hallucinante" la représentation des corps, dont on voudrait qu'ils paraissent vivants), c'est ce rouge qu'on voit poindre au niveau des joues, par exemple. Du rouge sous la transparence de la peau qui nous montre que, là dessous, il y a bien des veines, un entrelacs veineux. Et donc la peau (pour le corps), comme le pan (pour l'image), est un type de surface qui nous montre sa profondeur. Une surface qui joue dialectiquement avec la profondeur. La peau est ce qui a "la fondamentale vertu de l'interstice, du *se-tenir-entre"*[19].

L'image-relique dépossédante et obsédante du portrait représente donc cette limite plastique et perceptive qui nous regarde et dont on ne peut se détourner. La notion de limite ouvre donc sur un échange, une perméabilité alchimique des doubles, de la fragilité charnelle du visage à l'immuabilité du portrait. Cette oscillation mélancolique touchant au dessous de ce qui *apparaît*, dessine les contours de cette « femme d'abstraction » que représente Pandora, ainsi surnommée par son admirateur peintre. Elle est une non-forme, animé par « un processus de différenciation, comme "*un éclatement, une désintégration"*, "*une fuite générale hors du Soi"* ou comme dit Heidegger, une *ek-stase*[20] ». Mais un tel processus nécessite l'étude de son *reste*, sa ruine. Pandora n'est plus qu'un simulacre dévitalisé rejoignant la conception romantique nervalienne d'une « âme captive dans le tombeau du corps[21] ». Or, cette destruction est en germe, déjà là, circulant sous l'image de son portrait. Albert Lewin pose ainsi la question du pan de l'image, du détail, celui du visage peint que va tenter de faire

disparaître Pandora en appliquant sauvagement une couche blanche *par-dessus* sa double-image. C’est donc par le geste de voilement de son portrait, son autodestruction, que Pandora ouvre un passage vers le geste guérisseur du peintre qui, fasciné par cette puissance d’abstraction, va reformer, redonner forme à la tentative. Van Der Zee découvre ainsi une nouvelle perspective, son regard s’ouvre à nouveau, et cherche à *inhumaniser* Pandora en inhumant son portrait déstructuré sous une coquille blanche (fig. 14), comme une marque de gestation de sa forme qui retrouvera toute sa splendeur avec le temps, lors de son éclosion.

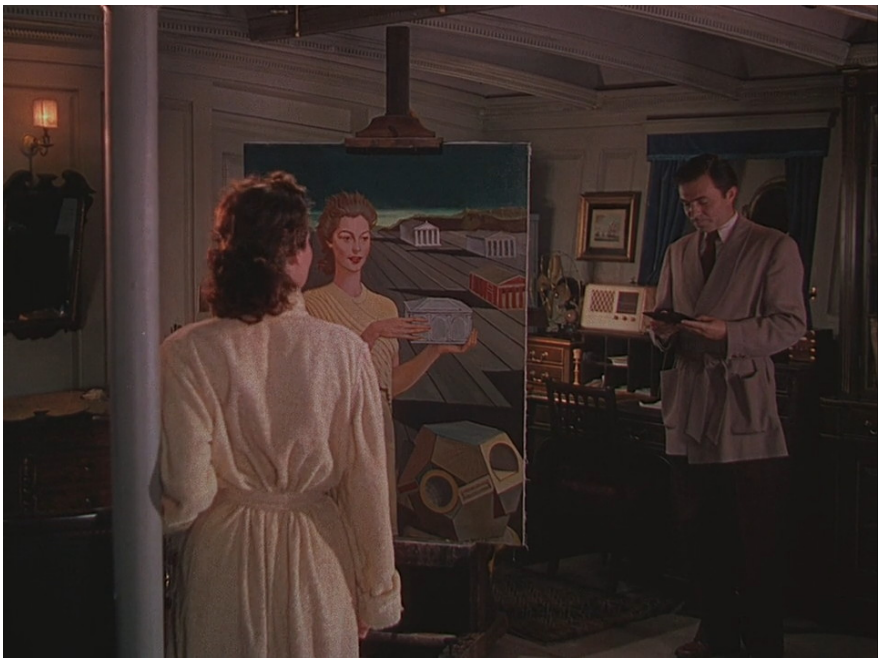

Figure 26

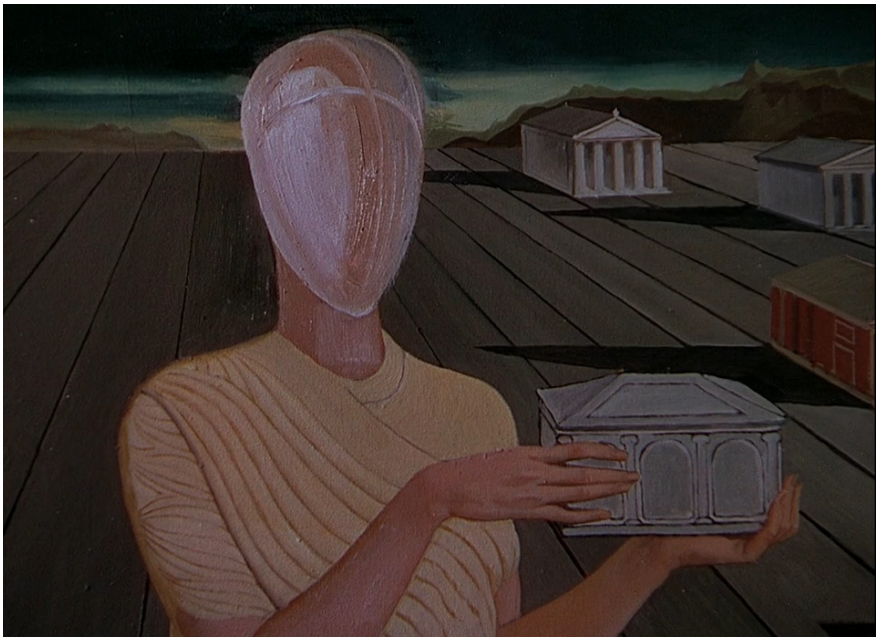

Figure 27

Germe ici une autre dimension, davantage alchimique où Ava Gardner incarnerait « l'œuf philosophique » dont le creuset, instrument alchimique où repose la matière mutante, serait la toile, et le joyau naissant prendrait la forme finie de Pandora.

C'est par ce « donner forme[22] » alchimique à partir d'une tentative de destruction chaotique que le Hollandais Volant s'éprend d'un nouvel amour pour Pandora. Il reforme l'informe en passant « sous son apparence ». Pandora/Ava Gardner est donc une image transmutante, vouée à changer par le principe de disparition. Elle est un mythe déjà oublié, comme « ruine originaire qui, loin de signifier "le vieillissement, l'usure, la décomposition anticipée ou cette morsure du temps dont un portrait souvent trahit l'appréhension", loin de "survenir comme un accident à un monument hier intact", est une ruine contemporaine à la naissance de l'œuvre ; elle habite les origines de la représentation[23]. »

L'esthétique de la ruine découlant de la figure du portrait de Pandora, induit une antériorité prenant la forme d'une gémellité comme en atteste la première épouse que le Hollandais volant a assassinée, du temps jadis. Elle n'était autre que la première incarnation de Pandora, jouée par la même actrice Ava Gardner, qui se trouve dédoublée dans le temps. Le Hollandais volant accepte le rejeu de cet amour afin de se libérer du tourment qui lui fit tuer sa première version, l'Ava Gardner originelle qu'il a aimée et qui

est désormais celle qui le pousse à l'épargner : une image *survivante*.

À la fin du film, lorsque le portrait de Pandora réapparait sous ses traits originels, son double physique décide de rejoindre le Hollandais Volant dans un geste sacrificiel autodestructeur qui se conclut sur le déploiement d'un amour éternel. Le film adopte ainsi cette ambivalence des contretemps : après le temps originel du chaos et de la déformation, s'ouvre, et se rouvre dans un mouvement perpétuel et cyclique, le second temps de la reformation. Ava Gardner n'est plus cette figure détachée de pétrification statufiée ; elle est la figure des Vanités, comme la matière dormante de « ce qu'aura tenté l'alchimie comme la poétique nervalienne, obsédée par l'idée de fixer ce qui lui échappe – non le grandiose mais ce passage à la limite[24]. »

Conclusion

L'intérêt théorique de cette étude transversale des frontières d'image à partir de l'idée d'une *disjonction* derridienne au contact d'un échantillon du classicisme hollywoodien se situe dans l'interstice *désajusté* de ce que l'on pourrait nommer l'image-palimpseste dont « le surgissement et l'épuisement correspondent tous deux à un change de soi, à une métamorphose de la présence qui s'échange, dans le mouvement, avec son image. L'une initiale, l'autre terminale[25]. » Se dessine ainsi une porosité suturant des images entre elles, unifiant l'intervalle entre les couches qui les sépare dynamiquement. L'espacement de deux images-corps devient ainsi la condition séminale de leur engendrement – en somme, la gestation d'une forme par la mort d'une autre. L'exemple de la figure du portrait au sein de la conception romantique hollywoodienne offre un rapport alchimique dédoublant et dé-figurant les icones féminines en devenir-fantôme. En résulte notamment chez Sternberg, l'érosion des frontières d'image par l'écume des images épuisées, rongées, échancrées qui laissent derrière elles les traces d'une préexistence, d'une antériorité, d'une mémoire vive qui contient des projections nourricières (fantasmes, fantômes).

Ainsi, les frontières sont agentes de disparition à défaut de tracer des lignes de démarcation entre les corps et les images, elles préconisent les principes de mutation et d'entrelacs de manières éparses, flottantes, ouvrant une brèche sur une poétique du contretemps : celui du désordre plastique des images.

Le spectre derridien se retrouve dans l'appréhension de la plasticité destructrice de l'image cinématographique débordant esthétiquement les frontières du visible et permettant ontologiquement de « cultiver ce que l'on pourrait appeler des *greffes* de spectralité, inscrivant des traces de fantômes sur une trame générale, la pellicule projetée, qui est elle-même fantôme. […] Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié[26]. » De la *revenance* à la *survivance*, la notion de frontière, par son extension figurale, pose la question du seuil, ouvrant un passage et attise chez nous, spectateurs, un désir de transgression des bords de notre perception du cinéma en le révisant comme l'art de déconstruire les ruines et d'articuler les formes et les images polies par le temps.

Bibliographie

Sources théoriques de ou à propos de Jacques Derrida

DASTUR, Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de La Voix et le phénomène », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 53, 1, 2007.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DERRIDA, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, « le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », Paris, La Différence, 2013.

DURAFOUR, Jean-Michel, « Iconoplasmie. Chemin faisant en compagnie de Jacques Derrida et Gene Tierney… », *Débordements*, avril 2015, URL : https://www.debordements.fr/Iconoplasmie

MALABOU, Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Editions Léo Scheer, 2005.

MASO, Joana, « Cendres et dessin : La représentation en ruine chez Derrida », *Protée*, vol. 35, 2, 2007.

RONGIER, Sébastien, *Théories des fantômes. Pour une archéologie des images*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2016.

Autres sources théoriques

ARNAUD, Diane, « David Lynch, l'ultime cinéplaste », *Ligeia*, vol. 165-168, 2, 2018.

BEM, Jeanne, « Feu, parole et écriture dans la *Pandora* de Nerval », Romantisme, 19, 1978. DOI : https://doi.org/10.3406/roman.1978.5147

BERGÉ, Christine, « Arrêt sur image », *Ethnologie française*, vol. 33, 4, 2003.

BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.

CAHEN-MAUREL, Laure, FEUILLEBOIS, Victoire, MEES, Martin (dir.), *Les formes romantiques de la vie: Poétisations de l'existence dans le romantisme européen*, Paris, Édition Hermann, 2019.

CASTORIADIS, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

CHÂTEL, Laurent, « Regard *spectral* sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles », Sillages critiques, 8, 2006.

CURNIER, Jean-Paul, *Philosopher à l'arc*, Paris, Chatelet-Voltaire, 2013.

DURAFOUR, Jean-Michel, *Laura (1944). Voir l'image au dos du film*, in THOMAS, Benjamin (dir.), *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013.

HAGELSTEIN, Maud, « Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme », *Δαι´μων*, *Revista de Filosofia*, 34, janvier-avril 2005.

LÉVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.

THOMAS, Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, Belval, Éditions Circé, 2019.

Films étudiés

DIETERLE, William, *Le Portrait de Jennie*, Etats-Unis, The Selznick Studio, 1948, 86 min.

LEWIN, Albert, *Pandora*, Royaume-Uni/ Etats-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1951, 122 min.

STERNBERG, Josef von, *Blonde Venus*, Etats-Unis, Paramount Pictures, 1932, 93 min.

STERNBERG, Josef von, *Fièvre sur Anatahan*, Japon, Daiwa, 1953, 92 min.

1 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 69.

2 Pierre Berthomieu, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 19.

3 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 21.

4 Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 51, cité par Sébastien Rongier, *Théories des fantômes. Pour une archéologie des images*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2016, p. 81.

5 Jean-Michel Durafour, « Iconoplasmie. Chemin faisant en compagnie de Jacques Derrida et Gene Tierney… », *Débordements*, avril 2015, URL : https://www.debordements.fr/Iconoplasmie

6 Catherine Malabou, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Editions Léo Scheer, 2005, p. 41.

7 Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 153.

8 Christine Bergé, « Arrêt sur image », *Ethnologie française*, vol. 33, 4, 2003, pp. 697-699. À propos des ouvrages théoriques de Georges Didi-Huberman : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, et *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

9 Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, Belval, Éditions Circé, 2019, p. 84.

10 Jean-Michel Durafour, « Laura (1944). Voir l'image au dos du film », in Benjamin Thomas (dir.), *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013, p. 55-67.

11 Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1997, p. 25-26.

12 Laurent Châtel, « Regard *spectral* sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles », Sillages critiques, 8, 2006, p. 39-59.

13 Jean-Paul Curnier, *Philosopher à l'arc*, Paris, Chatelet-Voltaire, 2013, p. 38-39.

14 *Ibid*, p. 111.

15 Diane Arnaud, « David Lynch, l'ultime cinéplaste », *Ligeia*, vol. 165-168, 2, 2018, p. 35-51.

Le concept d'*entoilement* est ici réemployé non pas dans son sens originel, désignant la simple transposition référentielle d'une image picturale en image filmique (et réciproquement), mais plutôt dans ce que chacune d'entre elles entretient comme puissances transmutantes, opérant un jeu alchimique des frontières qui les sépare (unit).

16 Laurent Châtel, *op. cit*.

17 Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, [1967] 2019.

18 On retrouve ce rapport alchimique (et mélancolique) entre l'icône Ava Gardner et son devenir-pierre au cours de la même décennie, cette fois-ci chez Mankiewicz dans *La Comtesse aux pieds nus* (1954), où son corps vivace ne cesse d'être ravalée par sa statue post-mortem.

19 Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme », Δαίμων, *Revista de Filosofia*, 34, janvier-avril 2005, p. 81-96. À propos (en l'occurrence) de *La Peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 33-34.

20 Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, p. 479-480, cité par Françoise Dastur, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 53, 1, 2007, p. 5-20.

21 Jeanne Bem, « Feu, parole et écriture dans la *Pandora* de Nerval », Romantisme, 19, 1978, p. 18. DOI : https://doi.org/10.3406/roman.1978.5147

22 Cornelius Castoriadis, *op. cit*.

23 Joana Maso, « Cendres et dessin : La représentation en ruine chez Derrida », *Protée*, vol. 35, 2, 2007, p. 92. À propos de Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

24 Laure Cahen-Maurel, Victoire Feuillebois, Martin Mees (dir.), *Les Formes romantiques de la vie : Poétisations de l'existence dans le romantisme européen*, Paris, Édition Hermann, 2019, p. 177.

25 Catherine Malabou, *op. cit.*, p. 69.

26 Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, « le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », Éditions Ginette Michaud, Joana Maso et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 321-322.