



Cinéma

Que vivent les images lorsque nous avons le dos tourné ?

PAR Baptiste ANDRÉ

Date de publication • 25 avril 2026



Qu'est-ce que l'éconologie ? Au bout des images : cinéma, monde, perception

Jean-Michel Durafour

2025

Les presses du réel

224 pages

Jean-Michel Durafour conclut son exploration de l'éconologie dans un ouvrage qui interroge la possibilité de penser les images depuis elles-mêmes, au-delà du regard humain.

Bien qu'elle ait été, de son aveu, « en gestation », la pensée de Jean-Michel Durafour autour de l'éconologie avait déjà été exprimée ailleurs, portée au creux d'articles ¹, de textes issus de volumes collectifs ¹, ou encore dans un ouvrage aux allures de « traité » (*Cinéma et cristaux: traité d'éconologie*, Mimesis, 2018). Elle trouve ici sa forme définitive, cristallisée dans un livre qui offre l'opportunité de (re)venir questionner ce qu'est l'éconologie.

Dans son précédent *Cinéma et cristaux*, l'auteur tenait à distance ce néologisme, en insistant d'emblée sur le fait qu'il s'agissait avant tout d'un « ouvrage d'iconologie » (avec un « i »). Le projet de *Qu'est-ce que l'éconologie?* se dessine quant à lui comme un exercice de pensée consistant à « proposer une iconologie humaine au-delà – ou en deçà – de l'humain ». Pour défendre cette posture vertigineuse, en ce sens qu'elle nous décentre de notre condition d'humain, il fallait donc en passer par un mot-valise, l'« éconologie », contraction d'« iconologie » et d'« écologie ».

Le projet est celui d'une refondation de l'iconologie, libérée de sa dépendance séculaire à l'égard de la perception humaine, et « consiste à établir comment et sous quelles conditions il est le plus possible [...] de regarder les images depuis l'emplacement des images, de là où les images se tiennent, mais sans que nous puissions pour autant sortir de notre subjectivité et en

ne perdant pas de vue que nous ne sommes pas en capacité de faire autrement que regarder à la place des images, c'est-à-dire continuer de les regarder comme des hommes qui ne se prennent pour rien d'autre que des hommes».

En d'autres termes, l'éconologie ne cherche rien d'autre qu'à regarder « *les images au lieu des images* ». Mais Jean-Michel Durafour est un humain, comme nous, et remarque que le chemin emprunté ne peut nous faire advenir de l'autre côté des images. Ce côté *orienté image* nous est ontologiquement clos. Or, si nous ne pouvons le connaître, nous pouvons tout de même le penser. *Qu'est-ce que l'éconologie ?* est ainsi un manuel de pensée avec lequel nous visitons plusieurs images dont certaines caractéristiques nous laissent entr'apercevoir ce qui se trame derrière elles.

La force de l'ouvrage réside dans sa structure axiomatique, déclinée en trois postulats, qui dessinent cette nouvelle topographie du regard : un postulat d'indépendance (p1) qui pose l'existence d'un là-bas des images, un autre côté qui ne nous est pas destiné ; un postulat relationniste (p2) qui rappelle que les images entretiennent des rapports entre elles autant qu'avec des « *non-images (des textes, événements historiques, etc.) sans que ces relations aient à passer constitutivement par l'être humain* » ; et un postulat anticorrélationniste (p3) qui pose l'existence d'un reste, un noyau dur de l'image qui échappe à tout rapport. À partir de ces trois postulats, l'auteur déploie, en cinq parties, l'analyse d'œuvres filmiques en ce qu'elles peuvent manifester cet *autre côté* des images.

Un raccord e(s)t un trou

Le premier chapitre développe deux propriétés du troisième postulat, en montrant « *comment la forme filmique peut, dans certains cas, donner à voir non pas ce qu'il y a de l'autre côté des images, mais qu'il y a un autre côté des images* ».

À travers l'analyse, comme premier terrain d'investigation, de *Duelle* (1976), de *Pont du Nord* (1981), et de *Céline et Julie vont en bateau* (1974), Durafour montre comment le cinéaste Jacques Rivette utilise le faux raccord comme dispositif ontologique plutôt que narratif. Créant, de fait, des « *fractures d'images* » par lesquelles les personnages peuvent entrer « *deux fois dans un film : par le côté visible des images et par l'autre côté* ». Dans *Le Pont du Nord*, le célèbre faux raccord de la place de l'Étoile – où Marie et Baptiste se retrouvent brusquement devant l'Arc de Triomphe après avoir traversé la Seine – n'est pas une ellipse mais « *une ouverture sur ce qui se trame dans le complot de l'autre côté absolu des images* ». Le raccord filmique, la collure, devient ainsi « *le lieu de l'image orientée autre côté* » : être dans un film, formule l'auteur, c'est se tenir dans son raccord.

Fritz Lang constitue le second cinéaste autour duquel s'organise ce chapitre. Dans *M le maudit* (1931), Jean-Michel Durafour identifie une « *logique cartographique* » qui gouverne l'ensemble du film (cercles, lignes, compas), et où le trou devient la figure centrale du passage entre deux lieux à même l'image. Rappelons par ailleurs que « *les raccords, ouvrant sur le trou du réel des images, vont de pair avec les trous dans l'image* », et que l'étude du motif du trou chez Lang est analysée comme la « *nature même du cinéma* », notamment dans « *sa capacité à proposer des raccourcis dans la courbure de l'espace-temps* ».

Dans *Le Secret derrière la porte* (1947), la caméra-torche de Celia et la voix-off constituent des modalités d'approche d'un inaccès tentant de percer à jour le mystère qui se terre de l'autre côté de la porte de la chambre n°7 (pièce répliquée par Mark, le personnage du mari, dans sa manie de reconstitution de pièces dans lesquelles des meurtres ont eu lieu). La caméra est un trou, « *le trou qui permet de révéler tous les autres* », et la voix intérieure de Celia, « *l'autre côté de ce côté-ci des images* », donne accès à *l'impossible* phénoménalisation de l'inconscient.

Brouiller la piste pour mieux la voir

Le second chapitre déplace le questionnement du chapitre précédent : à la place de l'autre côté des *images*, il s'agit désormais de l'autre côté du *monde lui-même*. L'atmosphère y est envisagée non comme décor visuel mais comme condition phénoménologique de la perception. Jean-Michel Durafour établit qu'elle est un « *milieu* » qui, d'ordinaire invisible, devient visuelle dans les conditions du brouillard, non pas en se muant en objet, mais en révélant qu'elle est le substrat de toute perception. Il faut en ce sens réaliser que nous ne percevons jamais le monde tel qu'il est réellement et « *que les choses ne sont pas perçues comme si nous y accédions directement à travers la distance. Cet à-travers a une épaisseur* ». De fait, « *voir distinctement, c'est être en mesure de traverser l'à-travers de l'atmosphère* ». Le brouillard, en tant que révélateur de cette épaisseur, devient ainsi la figure centrale du chapitre et des exemples qui le composent.

Quatre « *chôragraphies* » filmiques articulent cette thèse selon des modalités contrastées. Dans *The Mist* (Frank Darabont, 2007), le brouillard fonctionne comme « *une ex-pression, une poussée-hors de l'autre côté du monde phénoménal* » : les créatures qui s'en extirpent ne viennent pas d'un autre monde localisé ailleurs, mais mettent en avant la brutalité de notre propre perception inhumaine.

Dans *Premier Contact* (Denis Villeneuve, 2016), le brouillard prend cette fois la forme d'une « *pré-figuration de ce que notre monde est l'autre côté* » du monde extraterrestre. Louise Banks, en apprenant la langue circulaire des Heptapodes, une langue qui « *ouvre le temps* », expérimente depuis ce côté-ci du monde l'autre côté de la temporalité humaine et linéaire.

Quant au troisième cas, celui de Michelangelo Antonioni (*Le Cri*, 1957 ; *Le Désert rouge*, 1964), Jean-Michel Durafour le lit à travers la phénoménologie husserlienne : le brouillard antonionien ne déforme pas le visible, mais les personnages, déambulant comme des morts, font l'expérience d'un monde dont le moi empirique s'est retiré.

Le chapitre, en passant par une dernière analyse filmique du film *Dans la brume* (Roby, 2018), se clôt sur une mise en garde épistémologique. L'atmosphère brumeuse des films ne peut nous donner l'expérience de l'autre côté, ses potentialités ne servent qu'à *brouiller* la frontière entre « *ce côté humain et l'autre côté non humain, sans la faire disparaître* ».

De quoi parlent les images entre elles ?

Ce chapitre explicite le second postulat de l'éconologie (p2) : il existe un autre côté *relatif* des images, c'est-à-dire des rapports que les images entretiennent entre elles indépendamment de la conscience humaine. Là où les chapitres précédents exploraient l'inaccès absolu, il s'agit désormais de dévoiler des relations *inter-* et *extra-iconiques* qui se jouent dans le dos des cinéastes et des spectateurs. Le modèle théorique convoqué est double : d'un côté l'approche warburgienne, qui fait de l'image un « phénomène anthropologique total », un symptôme de la mutation émotive d'une société, dont le projet de l'*Atlas Mnémosyne* (1929) vise à retracer la « géographie historique de la migration des images » ; de l'autre, l'écologie profonde d'Arne Næss (*Écologie, communauté et style de vie*, Dehors, 2013), pour qui les êtres vivants ne sont pas des « choses » mais des « relations ». Jean-Michel Durafour ne cesse de reformuler, et d'affiner, la question centrale qui anime l'éconologie : « *qu'est-ce qu'une image, quand on pose [cette question] aux images elles-mêmes, en l'absence de toute réponse* » humaine ?

L'analyse porte sur *Psychose* (Hitchcock, 1960), et plus précisément sur la scène de la mort de Marion sous la douche, lue comme une figuration cinématographique du mythe grec de Danaé (enfermée par son propre père après qu'il ait appris par un oracle qu'il allait être assassiné par son petit-fils ; son union avec Zeus, qui réussit malgré tout à s'infiltrer sous la forme d'une pluie d'or, donne naissance à Persée). Jean-Michel Durafour remonte méthodiquement la tradition iconographique : depuis les sources grecques (Apollodore en tête) jusqu'aux grandes versions picturales de Gossaert (1527), Titien (1553), Rembrandt et Klimt, en passant par l'économie des figures – la servante, la nourrice, le chérubin – et des décors – la *camera obscura* claustrophile, le lit, la pluie d'or. Le jet de la douche figure métaphoriquement l'éjaculation olympienne ; la pièce claquemurée sans fenêtre répond à la tour d'airain ; et la nourrice, absente dans la légende fondatrice mais omniprésente dans la peinture, réapparaît en « vieille mère » dans la métamorphose inquiétante de Mme Bates.

Ce rapprochement n'est pas iconographique au sens classique puisqu'aucune reproduction de Danaé n'est présente dans le film, mais iconologique au sens *relationniste* : ce sont les images elles-mêmes qui inscrivent le corps de Marion dans un héritage figuratif, indépendamment de toute intention d'auteur. *Psychose*, conclut Jean-Michel Durafour, rejoue ce que le premier chapitre avait posé formellement : « *un film est un trou* », et la logique des orifices – le trou de voyeur, la cuvette des toilettes, la bonde de la baignoire – y est omniprésente comme autant de passages vers l'autre côté des images.

La démonstration s'achève sur une distinction méthodologique décisive : toute iconologie, pour être valide, ne peut être qu'*inductive*. Il ne s'agit pas de partir d'une intention d'auteur vérifiable, dont la formulation serait de savoir si Hitchcock connaissait ou non la Danaé de Gossaert (la question est déclarée sans pertinence), mais du « *travail de l'image* » lui-même. L'éconologie se positionne ainsi comme une contre-histoire de l'art par les percepts de cinéma, capable de « *rétroéclairer des formules que l'histoire patrimoniale des autres formes visuelles n'aura pas retenues* ».

Vie des images

Ce chapitre prend acte de ce que l'éconologie attribue aux images une capacité à nouer

Ce chapitre prend acte de ce que l'écologie attribue aux images une capacité à nouer leurs propres relations et en tire la conséquence suivante : si les images *font* quelque chose, c'est qu'elles ont une forme de vie. Durafour repart à nouveau d'Aby Warburg, pour établir de quels côtés cette «vie des images» peut se tourner. La section centrale sur les «images vivantes» développe la distinction entre *vie des images* (la vie comme propriété que les images *ont*) et *images vivantes* (la vie comme ce que les images *sont*). Autrement dit, l'image vit parce qu'elle ne finit pas de mourir, selon la formule warburgienne de la *survivance* ; « *ainsi peut-elle en même temps "ne rien nous faire"* », c'est-à-dire être sans action sur nous depuis l'autre côté.

C'est ce que démontre, à la suite de ces considérations, l'analyse d'*Holy Motors* (Carax, 2012). M. Oscar, traversant des images de cinéma depuis les chronophotographies de Marey jusqu'aux images de synthèse numériques, rentre à la fin du film chez une famille de chimpanzés. La séquence est lue à la lumière des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke en ce sens que ce qui nous permet d'entrer en contact avec l'inaccès, c'est notre «part animale». Rilke va plus loin encore : pour lui, le vivant est «immortel», « *la mort n'est plus la non-vie, mais la même vie orientée autre côté* ». Le cinéma, en tant que machine-animal, est l'instrument privilégié de cette orientation, et Leos Carax en propose le programme : celui de regarder les images comme des singes, dans un «être-singe» qui est l'attitude initiale devant l'autre côté.

L'autre côté n'a ni intériorité ni extériorité, et ce qui nous empêche d'y accéder, ce sont les restrictions de notre condition humaine : la conscience segmente l'espace-temps et nous prive d'un *retournement* potentiel. La conclusion reformule le programme écologique comme une traduction de l'injonction rilkeenne : « *Du mußt dein Leben ändern* », que Jean-Michel Durafour ne traduit pas par «changer ta vie» mais par «*orienter ta vie autre côté*», en modifiant notre rapport aux images, en les regardant comme des singes, depuis l'attitude initiale, pré-humaine, devant cet inaccès qui persiste.

Espaces, dissemblances et plaies d'images

Le point de départ de ce chapitre est la nouvelle de Calvino «La forme de l'espace» (*Cosmicomics*, 1965). L'enjeu est de fonder l'écologie sur une mathématique non-euclidienne, capable de rendre compte des relations d'images qui ne passent pas par l'être humain (p3). En ce sens, l'écologie panofskienne, fondée sur la ressemblance, les chaînes de correspondances figuratives, la «personnalité» ou «signification intrinsèque» de l'œuvre, est une écologie *euclidienne*. Or, la ressemblance, nous avertit Jean-Michel Durafour, n'est jamais une évidence : elle est toujours le produit d'un «œil culturel» qui choisit de voir la similitude et d'ignorer la différence. C'est pourquoi l'écologie pose la question inverse : l'écologie peut-elle accéder à la différence *par la différence* ?

La réponse passe par la topologie qui, transposée au cinéma, produit une autre lecture des films. Ce qui est en jeu n'est pas à quoi les images *ressemblent* pour nous, mais quels réseaux elles tissent entre elles dans une logique non humaine : combien de trous, quelles connexions, quelles transformations continues sans arrachement. Durafour soutient ainsi le fait que « *des images peuvent être rapprochées par leur dissemblance, qu'elles peuvent être*

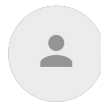
vues et pensées dans un autre cadre théorique iconologique sans partir ni même peut-être tenir compte de manière déterminante de leurs ressemblances».

Deux exemples filmiques éclairent cette approche : celui de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), où la boîte bleue et la clé sont les seuls objets strictement homéomorphes du film, de sorte que clé et boîte sont topologiquement identiques bien que formellement dissemblables ; de même que, dans *Ne vous retournez pas* (Nicholas Roeg, 1973), où le rouge du manteau de l'enfant morte relie entre eux des objets hétérogènes (collants, ballon, diapositive, imperméable du tueur) non par ressemblance formelle mais par « *doppelgängers* chromatiques ».

La synthèse s'accomplit dans l'analyse de *Nope* (Jordan Peele, 2022), où la créature extraterrestre « Jean Jacket » est lue comme un être topologique par excellence : capable

de passer continûment d'une forme à une autre. La créature vient « *doublement de l'autre côté: de l'autre côté de ce monde (une planète de l'outre-espace) et de l'autre côté dans ce monde (derrière le nuage)* ».

Construit ainsi en contrepieds, reformulations, débords philosophiques, mathématiques et biologiques, l'ouvrage encourage ses lecteurs à tenir une position qui fait écho à la proposition de son éconologie. Le discours et les démonstrations exigeantes, parfois opaques, nous entraînent à cette plasticité conceptuelle que nous devons tenir devant les images pour espérer ouvrir un autre espace de dialogue avec elles. Il nous faut sans cesse rechercher cet espace, pour sa richesse esthétique et interprétative, ainsi que pour le déplacement salutaire du regard qu'il nous impose.



BAPTISTE ANDRÉ

Cet article est publié en licence Creative Commons BY NC ND (reproduction autorisée en citant la source, sans modification et sans utilisation commerciale).

Lien permanent : <https://www.nonfiction.fr/article-12695-que-vivent-les-images-lorsque-nous-avons-le-dos-tourne.htm>