

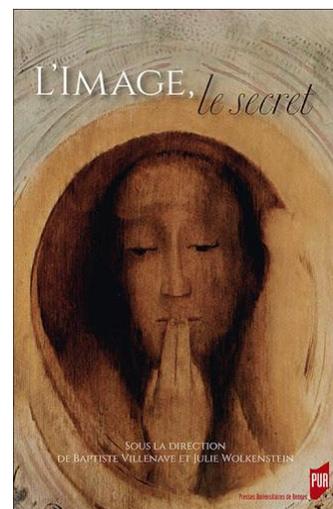


Images secrètes, secret des images

- Théo Denizot

A propos de l'ouvrage :

Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein (dir.), *L'image, le secret*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, 367 p., 978-2-7535-7883-8



Cet ouvrage réunit les communications pluridisciplinaires prononcées à l'occasion du colloque *L'image, le secret*, qui se tint du 28 septembre au 2 octobre 2016 au Centre Culturel International de Cerisy, et fut organisé par Vincent Amiel, François Lecercle, José Moure et Julie Wolkenstein. Ces articles explorent les diverses facettes du secret tel qu'il est lié aux images, non pour nous en révéler la définition, mais pour en esquisser les diverses modalités d'existence. Il s'agit en effet de laisser à penser. Ainsi réunis dans cinq parties cohérentes précédées chacune d'une courte présentation, les articles de cet ouvrage préservent leur singularité et leur autonomie tout en formant, grâce à la structure du livre, un tout assez homogène.

L'introduction de deux pages, signée Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein, annonce les grands enjeux de ce livre : « Par quels jeux, leurres, scénographies narratives, l'image parvient-elle à détourner le regard ou l'intelligence du spectateur/lecteur pour lui celer l'essentiel, tout en l'incitant à l'y chercher ? » (p. 8) Dans cette introduction sont également énoncées les orientations que le volume se donne et qui fondent les cinq parties de l'ouvrage : « Poétique de l'énigme », « Images emblématiques : le secret exhibé », « Images-traces et images-preuves : le secret révélé ? », « Obstacles à l'image ou tremplins pour l'imagination : les accessoires privilégiés du secret » et « Images-palimpsestes : le secret retravaillé ». Ces lignes directrices dressent un tableau complexe des rapports, parfois ténus, qu'entretient



l'image avec le secret, rapports résumés dans le titre de l'ouvrage : « L'image, le secret, sans conjonction, sans articulation. Une équivalence fondamentale, que le spectateur/lecteur prend en compte sans en avoir toujours conscience, et que la conscience ne résout nullement. » (p. 8). En effet, ces premières pages amorcent un propos essentiel de l'ouvrage : « La poésie profonde de l'image serait ainsi dans son déplacement, non dans le nouveau sens que l'on peut y accoler, ou dans la résolution d'un mystère, mais dans la prise en compte de ce secret et le pas de côté qu'il oblige à faire pour donner à contempler autant qu'à comprendre. » (p. 8).

La première partie, intitulée « Poétique de l'énigme », met au jour une vision du secret en ce qu'il constitue moins un objet caché dans l'image qu'un lien tissé entre elle et le regard du lecteur ou bien du spectateur. Le secret est ici envisagé non comme une chose mais comme un phénomène, c'est-à-dire avant tout comme une relation entre l'image et le regard. Les diverses pratiques de l'énigme exposées dans cette première partie permettent d'illustrer cette dynamique.

Après en avoir esquissé l'histoire (condamnations, éloges et pratiques de l'énigme), Jan Blanc expose la double face de l'énigme dans la peinture du XVII^e siècle : la « lecture finie » de l'énigme, inspirée d'Alberti, où celle-ci est envisagée comme un outil rhétorique, une allégorie, une devinette faite pour révéler son secret et délivrer une leçon, comme c'est le cas dans la *Calomnie d'Apelle* de Botticelli ou la *Famille de Darius* de Jean Jouvenet, s'oppose à une « lecture infinie » de l'énigme dont le sens se dérobe à chaque regard sous l'effet du *je ne sais quoi* – ou plutôt du *je ne sais voir* –, nous invitant à partager l'expérience de l'équivoque, comme c'est le cas dans *La Visite du Médecin* de Jan Steen, *La Lettre* de Gerary ter Borch, ou encore *La Leçon de Musique* de Vermeer (« Art et énigme au XVII^e siècle, pp. 13-29).

C'est cette vision de l'énigme en tant que creuset d'interprétations qu'explore José Moure dans la perspective d'une image cinématographique qui « fait énigme ». Dans le film *On murmure dans la ville* de J.L Mankiewicz, le *happy-end* qui scelle les destins des personnages du point de vue narratif recèle en secret (en image) le mystère d'un siège vide dont chacune des interprétations pourrait faire déchanter le spectateur. Le sens bifurque, dévie, et provoque le soupçon : une énigme se constitue alors dans la relation du spectateur à l'image, par la « pulsion herméneutique » qu'elle suscite en lui pour tenter de comprendre les dessous de cette image qui le regarde (« Le secret d'une image fourchue. Autour d'un plan d'*On murmure dans la ville* de J.L Mankiewicz », pp. 29-54).



Un tel travail interprétatif est à l'œuvre, selon Jean-Michel Durafour, dans les énigmes filmiques. Après avoir observé un premier secret, la présence de l'imaginaire bioluminescent des abysses dans les représentations contemporaines des extraterrestres, le chercheur constate que les figures extraterrestres chez Jack Arnold (*Le Météore de la nuit*, *The Space Children*) étaient déjà similaires aux êtres lumineux des fonds marins, alors même que le réalisateur ne pouvait pas en avoir connaissance. Le secret du rapport caché entre l'imaginaire océanique et spatial est ainsi fabriqué rétrospectivement par le spectateur face à l'image, qui se trouve être le détenteur du secret (« Luminescence E.T. Exploration d'un rébus cinématographique », pp. 55-69).

Le lecteur est lui aussi partie prenante de l'énigme à l'œuvre dans le récit. François Lecercle analyse ainsi les *art history mysteries* de Iain Pears, fictions policières et artistiques imbriquant les secrets d'une image aux énigmes d'un crime. Or, dans son roman *The Immaculate Deception*, l'écrivain amplifie sa « stratégie de la frustration » (p. 80) en cachant au lecteur la révélation du peintre dont l'identité a été recherchée tout au long du récit. Au lecteur de poursuivre l'enquête, avant de comprendre que l'appel lancé par l'écrivain invite moins à résoudre un sens caché qu'à pratiquer un cheminement heuristique qui n'en finit pas de douter (« Fiction policière et énigme picturale. À propos des *art history mysteries* d'Ian Pears », pp. 71-82).

La deuxième partie, intitulée « Images emblématiques : le secret exhibé » esquisse l'idée que l'exhibition du secret, plutôt que de le révéler ou de l'épuiser, tout au contraire, l'anime et l'alimente : exhiber le secret, c'est dire et montrer qu'il en est un sans en vider le sens.

Explorant les significations du « geste d'Harpocrate » (le doigt posé sur les lèvres), Emmanuelle Hénin montre d'abord comment ce signe envahit l'espace du spectateur par une injonction au silence à des fins morales (religieuses puis laïques). Au contraire, dans les images narratives, un tel geste incite le spectateur à entrer dans le tableau et l'invite à transgresser l'interdit en le rendant complice de la scène érotique. Mais le geste d'Harpocrate est également l'indice d'une expérience méta-picturale paradoxale, telle qu'on peut la découvrir dans le tableau *Suzanne et les vieillards* de Jan Massys : le geste du secret de la part du voyeur sur le point de passer à l'acte exacerbe la condition muette de la peinture tout en donnant l'illusion qu'une parole pourrait surgir, que Suzanne pourrait crier (« L'image comme injonction muette. Le geste d'Harpocrate dans la peinture occidentale », p.89-102).



Le secret de Judas, c'est-à-dire sa trahison (il dénonce Jésus contre trente deniers), est un emblème de l'exhibition du secret. Après avoir étudié les diverses facettes d'un tel secret dans le quatrième évangile, Maud Pouradier analyse sa mise en image dans les *cenacoli* florentins des XV^e et XVI^e siècles. Elle distingue une première tendance picturale qui exhibe la figure de Judas, placé en face de Jésus de l'autre côté de la cène, avec, entre eux deux, Jean endormi : les différents *cenacoli* alternent les rôles du détenteur, destinataire et confident du secret, signe de sa circulation. L'autre tendance, incarnée par *La Cène* de Léonard, en peignant l'instant précédant la confidence, laisse Jean éveillé et dissipe Judas parmi les disciples, invitant alors le spectateur à révéler le traître. Arrivé au bout de sa quête, le spectateur prend la place de Jean (figure du confident de l'autre tendance picturale) puisque c'est lui qui se trouve ainsi *mis dans la confidence*, c'est-à-dire *mis au secret* par la peinture exhibant ce qu'elle cache (« Le secret de Judas. Dévoiler le traître, révéler le Christ dans les *cenacoli* florentins », pp. 103-115).

Au cinéma, le secret peut s'exhiber par le travail du montage. Le film *The Parallax View* (1974) d'Alan J. Pakula met en scène une organisation secrète dont le but est d'occulter ses complots en les faisant passer pour des crimes isolés. Baptiste Villenave propose une analyse d'images afin d'éclairer les stratégies visuelles de Pakula. La parallaxe, dont le titre, le premier plan du film et le nom de l'organisation sont l'écho, est ce déplacement du point de vue qui nous oblige à interroger ce que l'on vient de voir. Ainsi Pakula laisse-t-il d'abord croire au spectateur qu'il regarde le plan subjectif d'un serveur hors de tout soupçon, placé devant une vitre derrière laquelle un meurtre a lieu, avant de montrer dans un autre plan le serveur ranger son arme. Le spectateur comprend dans un moment de parallaxe que le plan qu'il pensait subjectif était objectif : le serveur paraît être le coupable et le complot décelé. Pourtant, Pakula introduit un élément perturbateur du sens : un autre serveur est retrouvé pistolet à la main, le complot est de nouveau celé. Jamais donc la vérité ne nous sera dévoilée *de visu*. Le film ne révèle pas le secret du crime, il l'exhibe et le complique par l'image. La parallaxe absolue n'aura pas lieu, ni dans le plan, ni dans l'intrigue (« La stratégie de l'interposition ou comment dissimuler le secret du complot », pp. 117-137).

Pourtant, le secret d'une image peut aussi, par son exhibition, se voir être épuisé. C'est l'idée que développe Lise Wajeman, qui prend pour objet d'étude plusieurs romans à succès dont l'image est au cœur des enquêtes, comme le *Da Vinci Code* de Dan Brown. La chercheuse met au jour un parallèle entre le roman policier et l'enquête iconographique (Erwin Panofsky,



Carlo Ginzburg) : le secret de l'image est sa vérité qu'il s'agit d'élucider dans son en-deçà (exploration archéologique sous la surface du tableau) et son au-delà (décryptage et interprétation de l'image). Or, ces romans exacerbent les risques fantaisistes de cette méthode interprétative. En réaction, s'est opéré dans l'histoire de l'art un basculement méthodologique. L'image n'est plus un code à élucider mais elle est ou bien un rêve (Louis Marin¹), sans système de révélation, ou bien une opacité, une image sans dévoilement. L'heure est à la précaution des interprétations plurielles, ou bien à la prise en compte de l'image comme acte produisant des effets (Horst Bredekamp²). Que disent alors les romans comme le *Da Vinci Code* du rapport à l'image ? Simple nostalgie d'une époque où l'image était un secret ? Certes, mais ils sont aussi le reflet d'une culture interprétative dominante liée à la démultiplication des théories du complot, qui s'enracinent dans le flot des images (« L'image n'est plus un secret », pp. 139-152).

La troisième partie de l'ouvrage est intitulée « images-traces et images preuves : le secret révélé ? ». Elle interroge, par diverses définitions et interprétations du concept d'indice, de preuve mais aussi d'aura, le rapport des images au réel, à la vérité, à la fiction et au mensonge.

Vincent Amiel souligne le paradoxe entre l'artificialité du cinéma et « l'empreinte physique » qu'il met en avant : une ivresse non simulée, de véritables larmes, les prouesses de l'*Actor Studios* sont autant de morceaux de réalité et de traces de vérités qui transparaissent dans la fiction du cinéma. Ces empreintes physiques sont des secrets que les connaisseurs aiment désigner. L'analyse phénoménologique est doublée d'une question épistémologique : « quelle promesse implicite se cache dans le secret d'une vraie larme ? ». Le chercheur distingue deux écoles de pensée : l'auratique relève de l'irrationnel et postule un lien de nature magique ou sacrée entre la réalité filmée et l'image projetée sur l'écran (Jean Epstein, André Breton, Jean-Louis Leutrat). La pensée indiciariaire voit dans le cinéma l'instrument d'une captation totale : pouvant tout enregistrer, il étale sur l'écran le secret de la réalité. Mais le cinéma ne cesse de truquer, de monter et démonter la réalité. Vision et connaissance ne sont pas synonymes, confusion pourtant accentuée par l'utilisation forensique (l'image exposée au *forum*, c'est-à-dire devant la justice) du cinéma et de la vidéo. Le corps réunit les deux écoles :

¹ Louis Marin, « Champ théorique et pratique symbolique », *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994.

² Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2010.



il se laisse trahir dans sa vérité ou figure une présence invisible (« L'image de cinéma, le corps, et le secret des traces », pp. 159-170).

C'est au secret biographique qu'Agathe Salha s'intéresse. Plusieurs vies imaginaires du peintre Antoine Watteau sont convoquées : celle des Frères Goncourt, de Walter Pater et de Pierre Michon. Les trois vies, à leur façon, visent à révéler le secret de son œuvre. Elles cherchent dans la fiction biographique les traces de son génie. Pour cela, chacun des auteurs a recouru au personnage de l'initié : le collectionneur, la jeune fille amoureuse et le prêtre confesseur. Mais c'est surtout la subjectivité du regard rendue par l'écriture qui permet d'approcher et peut-être même de s'emparer du secret de Watteau, parfois au prix de l'occultation des tableaux eux-mêmes. L'écriture passionnée permet de mieux entrer dans l'intimité du peintre. On peut alors entrevoir que le désir est le maître mot (la clé ?) du mystère que recèle le peintre : réprimé, sublimé ou exacerbé, c'est dans le désir, c'est-à-dire la vie amoureuse du peintre, que se dit la vérité de la création. Le secret de Watteau, à travers l'exemple des trois vies, est devenu un lieu commun littéraire. S'agit-il pour autant de facticité ? L'expérience esthétique prise à ses tableaux, indissociable d'un désir inlassable d'interpréter et d'écrire, est peut-être bien la trace d'un véritable secret de Watteau (« Le secret de Watteau : énigme picturale ou biographique ? », pp. 171-183).

Le secret biographique est également au centre du questionnement de Julie Wolkenstein qui l'explore à travers trois œuvres littéraires : *Les Disparus* (Daniel Mendelsohn), *Le Lièvre aux yeux d'ambre* (Edmund de Waal), *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (Ivan Jablonka). Ces trois œuvres sont écrites par des descendants de déportés et victimes de la Shoah. Les auteurs se lancent alors dans une enquête sur l'histoire de la vie et de la mort de leurs ancêtres, enquête que ressaisit le récit tout autant qu'il la fait. Les instruments de cette recherche sont autant d'archives textuelles et iconographiques (tableaux, sculptures, photographies, mais aussi *ekphraseis* qui lient texte et image). Refusant l'imagination et la fiction, les trois auteurs posent chacun à leur manière la question de la vérité : car le lisible et le visible sont des chemins empruntés par les écrivains pour trouver la vérité, sans jamais pourtant y parvenir tout à fait : *Inanis pictura* (Virgile). Demeure un vide, une absence, une aporie, c'est-à-dire l'irreprésentable. Il s'agit alors pour les auteurs de donner une consistance aux lacunes des histoires de famille, dont le récit et les images sont les traces de l'absence. Les trois œuvres creusent ce mystère sans jamais le combler, elles le figurent, elles l'exhibent et lui donnent une

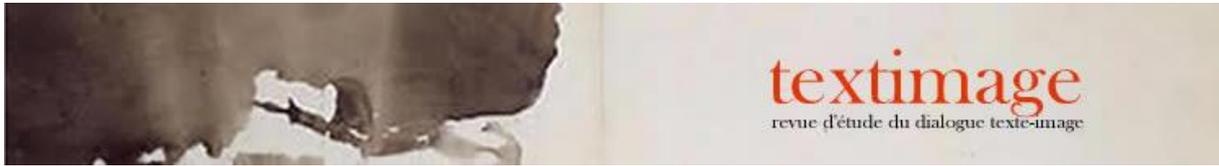


forme. En un sens, elles représentent l'irreprésentable (« *Sunt lacrimae rerum* : image et secret dans l'enquête biographique », pp. 185-201).

Aurélie Ledoux analyse quant à elle la façon dont le conspirationnisme se sert des images pour révéler le secret d'un complot. Pour ce faire, elle étudie deux cas : les attentats du 11 septembre 2001 et l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy. Les thèses complotistes considèrent les images et les films des événements comme des « images-preuves » qui parlent et se suffisent à elles-mêmes. La stratégie complotiste du « *debunking* » (démystification) s'appuie sur l'évidence du visible et invite à se fier à ce que l'on voit afin de se faire son propre jugement. La réponse *par l'image* refuse la réponse *discursive*. Pourtant, le complotisme se sert aussi d'images comme d'indices à travers des gifs et des animations virtuelles visant à faire voir des détails inaperçus : un discours de l'image est alors produit sans être revendiqué. La différence entre l'image indiciaire chez les complotistes et chez les historiographes (depuis Ginzburg) est que ces derniers sont lucides sur la nature de l'image en tant qu'elle est une mise en discours et en récit du réel : ainsi, ils acceptent le *jeu interprétatif*. Les complotistes, eux, réduisent le geste interprétatif à l'univocité d'une seule interprétation (« Le complot dans l'image : paradoxes de l'image-preuve », pp. 203-217).

La quatrième partie du livre est nommée « obstacles à l'image ou tremplins pour l'imagination : les accessoires privilégiés du secret ». Plutôt que de passer en revue tous les instruments par lesquels l'image fabrique le secret, les quatre articles de cette partie en creusent chacun un, dans toute sa dimension problématique, avec toujours le souci d'ancrer leur objet dans une perspective historique précise et diachronique.

Bruno Boerner étudie d'abord la question du rapport de la religion catholique à l'image. En effet, dans le Nouveau Testament, l'idolâtrie est condamnée et l'image de Dieu occultée (*Deus absconditus*.) Par la suite, avec Jean Damascène, seul Jésus peut être représenté puisqu'il est Dieu en tant qu'incarnation. Or, selon Saint Thomas, on peut adorer Dieu à travers son image mais pas adorer l'image de Dieu. L'image est inférieure, elle fait partie de l'ici-bas où l'on se voit *per speculum, in aenigmate* (Saint Paul), en attendant la vérité divine. Le voile de Carême incarne cette problématique : pendant la préparation des fidèles à la Passion, le voile cache l'eucharistie. Or, certains voiles (Fribourg, Haimbourg) sont peints et représentent des scènes de la Passion. Le voile montre-t-il ce qu'il masque ? En réalité, il n'en donne qu'une représentation. Le dispositif du voile décoré et placé devant l'hostie consacrée montre à quel



point ce qu'il représente n'est qu'une image dégradée de la vérité divine. Le voile orné ne peut épuiser le secret de Dieu. En cela, il est métadiscursif et porte une réflexion sur l'infériorité de l'image. On trouve pourtant, dans l'histoire iconographique, de « vraies images », les *acheiropoïètes* (le Suaire de la Véronique) ou encore des *images miraculeuses*, qui montrent que la théologie ne refuse pas toujours aux images la possibilité d'avoir une réalité en soi (« *Deus absconditus* : un dieu caché dans ses images », pp. 225-240).

Maurice Brock étudie les différents outils qui chez les peintres toscans des XIV^e et XV^e siècles entretiennent le secret de l'avènement du Messie : le cortège des Mages du Nouveau Testament a partie liée avec l'ébruitement de ce secret. Les Mages sont avertis de la venue du Messie par l'apparition d'une étoile observée depuis le sommet d'une montagne, ce qui oriente leur voyage vers Bethléem. Or, ce moment est non seulement représenté dans un format de petite taille, mais aussi en périphérie de l'image. Selon les tableaux, s'articulent alors une visibilité transitive (la vision de l'étoile par les Mages, parfois dégagée, parfois obstruée) et une visibilité réflexive (celle du spectateur, toujours limitée et restreinte). On trouve aussi, dans ces tableaux, diverses stratégies qui soustraient l'étoile au visible : des irrégularités de terrains et des enrochements dans le paysage troublent la visibilité transitive des Mages, de même que les paysages accidentés font obstacle à notre regard. Dans des œuvres plus tardives, la topographie, malgré une mutation des enrochements aux formes anguleuses en plaines onduleuses et collines arrondies, continue de générer du secret. Mais le chemin, pour les Mages, demeure sinueux, et le secret, pour le spectateur, ne fait que se déplacer : il s'évente, il fuit. Par la suite, le voyage des Mages (notamment en fresque) cultivera moins le secret que le goût du spectacle exotique et chamarré du cortège (« Le voyage des mages comme secret du paysage », pp. 241-252).

Le troisième accessoire du secret étudié dans cette partie est celui du miroir. Guiomar Hautcoeur analyse le topos du miroir magique en littérature. Il distingue deux régimes de l'image-reflet : l'image-révélation (Urfé, Lewis, Goethe, Hoffmann) assigne le reflet à la révélation d'une vérité dans des romans et contes à caractère merveilleux, de l'âge baroque à l'époque romantique allemande. La vérité contenue dans le reflet possède ici une puissance poético-ontologique. L'*ekphrasis* est dans ce cas impossible car cette révélation échappe à la description. L'image-énigmatique (Maupassant, Rilke) fait se confronter le sujet avec l'énigme de sa propre image. Cette image-reflet joue alors du décalage entre le reflet et le sujet. Elle abrite



une inquiétante étrangeté, secrète le mystère, et fait l'objet d'une description qui tente de creuser l'énigme du reflet. Si l'on peut voir dans ces deux régimes de l'image-reflet les symptômes de leur temps, il arrive que les deux s'entremêlent et se brouillent (J.K Rowling, Primo-Levi) : le miroir magique, dans sa révélation de la vérité, peut s'avérer trompeur, malin, joueur ou multiple. L'image-révélation croise l'image-énigmatique (« Le secret des images-reflets : petite enquête sur les miroirs magiques », pp. 253-266).

L'objet d'étude d'Hélène Frazik, le rideau, se trouve être un blason paradoxal en ce qu'il est tantôt un subterfuge exhibé, un accessoire de spectacle et de théâtralité, tantôt un support de croyances occultes, un objet évocateur d'un hors-vue surnaturel, d'un secret spirite. Les photographies occultes d'Edouard Isidore Buguet usent du rideau à la fois comme d'un dispositif de cadrage théâtral et comme d'un écran sur lequel s'imprime et surgit la présence fantastique du fantôme, comme on pouvait le voir en peinture (Füssli) et en littérature (Aurevilly) romantiques et symbolistes. La croyance est brisée par le procès de Buguet, mais renaît sous d'autres formes photographiques. Au cinéma, chez Méliès, le rideau possède d'abord une fonction théâtrale de décor et de cadrage de l'espace diégétique. Il indique également au spectateur qu'il est face à une illusion. Avec Louis Feuillade et ses adaptations de *Fantômas*, le rideau renoue avec ses deux dimensions, à la fois outil artificiel du jeu et du crime et espace transitoire, surnaturel et fantastique d'où surgit le mal. Chez Fritz Lang et son *Docteur Mabuse le joueur*, le rideau est à la fois un jeu assumé et une évocation extraordinaire de la puissance surhumaine du personnage. Dans sa dimension surnaturelle, le rideau rencontre un énième paradoxe : il est une surface dérobée tout autant qu'une enveloppe promise à l'ouverture (« Le stratagème du rideau : de la photographie des phénomènes occultes au cinéma fantastique », pp. 267-284).

La cinquième et ultime partie, « Images-palimpsestes : le secret retravaillé », esquisse différentes manières de déployer le secret dans ses multiples rapports avec une image source, qu'elle soit littéraire, philosophique, picturale ou cinématographique.

L'article de Xavier Vert étudie de près un très célèbre tableau d'autel de la Renaissance italienne, *La Transfiguration* de Raphaël (1520). Le chercheur analyse les rapports de transmutation entre ce qui tient lieu de source au peintre, à savoir le récit chrétien de la transfiguration de Jésus révélant sa nature divine, et la dynamique figurative par laquelle le peintre se saisit de ce récit et du mystère qu'il incarne. Ce qui se joue alors, c'est la *figurabilité*



de ce moment théophanique, qui repose sur l'*absconditus*. Le secret de la révélation, cette vérité voilée qui, lors d'un instant, se découvre aux disciples, s'incarne dans la peinture de deux façons : l'éblouissement, c'est à dire l'émanation lumineuse du Christ dont le visage resplendit, et l'opacité, un espace du tableau réservé à l'obscurité. L'étude, minutieuse et complexe, poursuit l'analyse en s'appuyant sur de nombreux tableaux (« Vision réservée, secret transitoire... Retour sur *La Transfiguration* de Raphaël », pp. 289-312)

Jean-Loup Bourget étudie quant à lui le concept de leurre au cinéma et plus précisément du MacGuffin hitchcockien, ce secret utilisé comme une *incitation narrative*, verbal et non visuel, vide de sens et purement fonctionnel, destiné à susciter l'attention du personnage et du spectateur. Dès lors, le chercheur s'interroge : le secret est-il visible ? le secret est-il vide de sens ? qu'y a-t-il derrière le leurre, c'est-à-dire derrière les images ? Pour y répondre, Jean-Loup Bourget relie *Le Secret derrière la porte* (1948) de Fritz Lang à *Rebecca* (1940) et *La Maison du Dr Edwardes* (1945) d'Alfred Hitchcock. Bien plus que des éléments visuels à l'intérieur même du film, ce sont les différentes relations d'emprunt, de citation et d'émulation entre le film de Lang et les deux films d'Hitchcock, qui constituent ce que le chercheur nomme des *leures visuels*. Lang, explicitant visuellement sa dette envers *Rebecca*, détourne le regard du spectateur d'une autre dette, celle de *La Maison*. Le leurre est non seulement visible (citation visuelle), mais également riche de sens (il ne s'agit pas d'un simple outil narratif mais d'une relation iconique), de même qu'il cache derrière lui d'autres images (la référence à un autre film) (« Leures et autres Macguffins chez Alfred Hitchcock et Fritz Lang », pp. 313-326).

Après avoir dédié quelques pages à la ligne serpentine et son lien avec le secret chez Eisenstein d'une part (la ligne serpentine comme extase active et comme choc) et de Vinci, Lomazzo, Ravaisson, Bergson et Hogarth d'autre part (la ligne serpentine comme extase passive et comme douceur), Marie Gueden entre dans le cinéma de Tarkovski en illustrant par de nombreuses images l'idée que celui-ci est parcouru par un mouvement secret dans/de l'image filmique. Tarkovski refuse le secret comme décodage et déchiffrement et refuse par là le symbolisme pour mieux considérer son cinéma comme le mouvement pur d'une expression secrète. Ses films citent d'ailleurs de Vinci. Analysant en particulier quelques séquences de *Stalker* (1979) et du *Sacrifice* (1986), la chercheuse remarque que se dessine dans ces films une ligne serpentine à travers quelques motifs spirales dont ils sont les symptômes, mais surtout à travers une logique de continuité rendue par le mouvement des images. Ce mouvement secret



qui prend la forme d'une ligne serpentine est propre à suggérer un mouvement intérieur, à faire entendre le rythme du monde, l'ordre de la douceur et de la grâce, (« La ligne serpentine, mouvement secret de l'image cinématographique chez Andreï Tarkovski », pp. 327-342).

Susana Gállego Cuesta analyse quant à elle une installation de Bill Viola nommée *Buried Secrets* et présentée en 1995 lors de la 46^e Biennale de Venise. Après avoir fait l'*ekphrasis* de chacune des pièces de l'installation, la chercheuse étudie en détail la plus connue, *The Greeting* (installation vidéo montrant la rencontre de trois femmes dans une architecture épurée). Cette œuvre se saisit, par un geste mimétique, d'un tableau de Jacopo Pontormo, *La Visitation* (1528-1530), qu'il transpose dans un dispositif en chair et en os. L'installation de Viola, dans un mouvement de vénération et de dépassement, réaliserait les potentialités contenues dans le tableau de Pontormo en les mettant en mouvement. Mais Viola efface une des quatre femmes pour les réduire à trois et évacue les références au mystère chrétien dont il ne reste que l'image. La recherche du secret est, chez Viola, déçue. Il n'y a rien à révéler. C'est que l'intérêt est ailleurs, il est dans l'instance, c'est-à-dire la pure temporalité de la rencontre, qui est de l'ordre du souffle, du flottement et de la germination, élément que partage Viola avec Pontormo, (« Images en instance, de Bill Viola à Pontormo », pp. 343-355).

La plupart des articles ici résumés s'accompagnent d'images. À ce titre, il est important de souligner la qualité matérielle de l'ouvrage : sa couverture (un détail du *Silence* d'Odilon Redon, peint en 1911) invite, au premier regard, à ouvrir ce livre. Le volume est, de plus, parcouru de nombreuses images de qualité en noir et blanc dans le corps du texte, mais également de nombreuses images en couleur imprimées sur papier glacé et disposées ensemble au cœur du volume.

L'ouvrage se termine par une page de conclusion écrite par Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein, qui, loin d'en finir avec le secret, forme une mise en perspective soulignant à quel point cet objet d'étude invite à une pluralité de regards. On citera les dernières lignes tout à fait passionnantes : « Les approches ici croisées (dans une volonté assumée d'intermédialité et de diachronicité) témoignent de cette propriété de l'image : apte à convoquer une disposition particulière du regard et de l'intellect à décrypter, mais surtout à renoncer à ce décryptage. Préférer l'obscur, ou le plurivoque : telle est l'expérience esthétique singulière dont le présent volume tend à définir les ressorts et les enjeux » (p. 357).