

La métaphore et l'implicite

Je propose de parler de métaphore réalisée pour le premier cas : quand la métaphore est bel et bien présente dans l'œuvre, attestée. Seulement, si le problème se pose, dans les romans comme dans les films, c'est que la métaphore peut être implicite ou explicite. Et même, si la question de la localisation de la métaphore se pose avec une telle acuité, c'est probablement que toute métaphore vive entretient un rapport étroit avec l'implicite. On le sait, certaines métaphores reposent sur de l'implicite à un point tel qu'elles courent le risque de n'être pas perçues. C'est d'ailleurs un risque qu'elles partagent avec l'ironie, que l'on peut ne pas discerner, s'il nous manque une information, ou si la personne concernée n'en a pas l'habitude.

Inutile donc de s'attarder sur les métaphores perçues comme explicites, surtout en littérature : la présence d'un comparant et d'une syntaxe permettant d'identifier à la fois le comparé et la relation d'attribution constituent des éléments suffisants. C'est le cas non seulement des métaphores *in praesentia* et des comparaisons, mais aussi de beaucoup de métaphores *in absentia*. La métaphore homérique fournit peut-être l'exemple parfait de la métaphore explicite : son développement est tel qu'elle indique même une bonne partie des motifs de comparaison. Des vers comme « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage » ou « Voilà que j'ai touché l'automne des idées » présentent des métaphores qui sont clairement perçues comme explicites, parce qu'on identifie à la fois la figure et l'idée qu'elles contiennent.

Néanmoins, dès qu'on y regarde d'un peu plus près, il faut signaler qu'une métaphore n'est jamais totalement explicite, qu'elle est donc toujours, au mieux, *perçue comme* explicite. Juste après « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage », Baudelaire ajoute d'ailleurs : « Traversé ça et là par de brillants soleils ». L'idée de rares moments heureux n'est pas difficile à faire apparaître, mais elle est implicite. La clef ayant été donnée, et le lien noué entre le temps qui passe et le temps qu'il fait, la métaphore peut redevenir *in absentia*. Et ce n'est pas seulement par économie que le comparé n'est pas exposé, c'est pour forcer le démarrage de l'activité interprétative, qui ne doit pas s'arrêter au simple rétablissement d'un comparé manquant. Dans ces vers de « L'Ennemi » par exemple, il s'agit de faire percevoir au lecteur le paradoxe d'un ciel plombé devenu la règle, seulement entrecoupé d'éclaircies : ce n'est plus l'orage qui vient interrompre la chaleur de l'été mais en quelque sorte l'inverse. L'implicite ne s'arrête donc pas à un élément manquant : c'est tout un ensemble de références qui est convoqué par l'image, même la plus explicite en apparence.

En fait, à moins d'avoir affaire à une métaphore lexicalisée, « morte » ou totalement usée, la signification de la métaphore est presque toujours à construire pour le lecteur ou le spectateur, même dans les métaphores les plus banales, même dans les métaphores homériques les plus développées, les plus apparemment explicites.

Prenons cet extrait de *Illiade* où Teucros tue le belliqueux Imbrios :

De sa longue lance, le fils de Télamon le pique sous l'oreille, puis ramène l'arme. L'homme alors tombe ; tel un frêne qui, au sommet d'un mont du plus loin visible, entaillé par le bronze, abat jusqu'au sol son tendre feuillage, tel il tombe, et, autour de son corps sonnent ses armes de bronze scintillant.¹⁴⁹

Tout semble clair ici. Pourtant, c'est bien au lecteur de sélectionner les informations pertinentes : la lance n'a rien d'une hache, mais son mouvement peut faire penser au dernier coup que celle-ci porterait sur un arbre. Imbrios ne possède pas de « tendre feuillage », mais on perçoit bien l'effet visuel des armes « autour de son corps » qui s'abattent en même temps que lui. Même s'ils ne sont pas mentionnés, on pense aussi aux bras écartés comme à des branches maîtresses. L'effet sonore est indiqué également, mais on se contente de deviner le bruit de la masse qui s'écrase : Homère ne signale pas le bruit du tronc mais seulement le son des armes qui l'accompagne, comme celui des branches pour l'arbre. Un autre effet visuel est important également, mais suggéré lui aussi : le fait que l'homme est arrêté net dans son élan, souvent exprimée dans l'*Illiade*, reste ici implicite, de même que l'analogie possible entre les armes « de bronze scintillant » d'Imbrios et le dos des feuilles du frêne, plus clair, qui peut sembler argenté au soleil. Il faut deviner enfin pourquoi le frêne tombe du sommet d'un mont : outre la dimension visuelle de l'homme qu'on voit tomber de loin, il y a probablement une dimension symbolique, cet homme étant valeureux, honoré par Priam « à l'égal de ses fils ».

Voici un autre exemple éloquent dans l'*Illiade*. Tout le monde dort, dans le camp panachéen, sauf Agamemnon, préoccupé par la tournure des combats :

Seul, le fils d'Atrée, Agamemnon, pasteur d'hommes, n'est pas la proie du doux sommeil. Son cœur agite cent projets. Ainsi qu'on voit l'époux d'Héré aux beaux cheveux lancer l'éclair, quand il prépare soit une averse de déluge – ou la grêle, ou la neige, dans les mois où les champs sont tout poudrés de givre – soit la bataille amère à la gueule géante ; ainsi Agamemnon, dans sa poitrine, sent se presser les sanglots. Ils montent du fond de son cœur ; toutes ses entrailles frémissent. S'il contemple la plaine de Troie, il est saisi d'y voir tant de feux qui flamboient en avant d'Ilion, d'ouïr le bruit des flûtes, des pipeaux, mêlé à la clameur humaine. Mais, s'il tourne ensuite les yeux vers la flotte et l'armée achéennes, il se tire et s'arrache les cheveux, à pleine poignées, les vouant à Zeus là-haut, cependant que son noble cœur terriblement gémit.¹⁵⁰

Ici, la comparaison n'est pas tout à fait claire : si le cœur de l'image est transparent, si « les sanglots » encore contenus d'Agamemnon sont comparés à l'« averse de déluge » qui menace de s'abattre, à quoi correspondent les éclairs de Zeus ? Peut-être Homère pense-t-il ici aux coups d'œil jetés vers le camp achéen, qui suscitent en lui une peine immense et semblent alors *annoncer* les pleurs ou, plus probablement encore, veut-il désigner là les idées qui agitent la nuit du chef achéen, ces éclairs qui trouent passagèrement sa nuit d'insomnies, qui se fraient dans la brume de ses idées, avant de retomber dans l'obscurité. Agamemnon prendra d'ailleurs la résolution, juste après, de s'habiller pour aller consulter Nestor sur la conduite à tenir. Rappelons qu'au cours de la nuit précédente, le chef des Achéens a été le jouet de Zeus, qui l'a trompé en lui faisant entrevoir en rêve la victoire, qui l'a jeté ainsi dans une bataille désastreuse. On peut noter également que la métaphore est filée : alors qu'elle semble achevée, Homère évoque le « noble cœur » d'Agamemnon qui « terriblement gémit ». N'est-ce pas au tonnerre qu'il faut penser, à son long et sourd roulement ? Sa

149 Homère, *Illiade*, chant XIII, *op. cit.*, p. 207-209.

150 *Ibid.*, début du chant X, p. 55-57.

colère n'est-elle pas comparée à un orage, qui fait tout trembler, à commencer par « ses entrailles » ?

Les métaphores possèdent donc une part importante d'implicite, même quand le comparé et le comparant sont donnés. Cela peut être les motifs de la comparaison, les différents traits qui permettent de la comprendre, qui se trouvent suggérés, cela peut être les comparés ou les comparants associés au nœud de la métaphore, quand elle est filée, qui restent sous-entendus, comme ici le comparé qui correspond aux éclairs ou le comparant qui correspond au cœur grondant. La métaphore cherchant à formuler une idée, une émotion, une intuition, c'est tout un ensemble de représentations qui se trouvent prises dans l'image, que l'on ne pourra jamais expliciter complètement, comme dans dans la jeunesse plombée du poème de Baudelaire.

Le cas de la métaphore *in absentia* n'est donc pas très différent. L'implicite n'y est pas toujours plus grand : si le comparé est sous-entendu, il ne manque que dans « la phrase » souvent, dans le segment du roman, du poème ou du film isolé de l'ensemble : dans la métaphore *in absentia* la plus traditionnelle, le comparé est présent juste à côté en général. Quand le narrateur de *René* s'écrie « Levez-vous vite, orages désirés », il ajoute « qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie », et il a pris soin de faire entendre auparavant la « voix du ciel » qui lui disait « attends que le vent de la mort se lève ». Évidemment, le comparé n'est pas toujours aussi explicitement exprimé : quand la même voix céleste explique à René que « la saison de [sa] migration n'est pas encore venue », ou quand le narrateur évoque les « espaces d'une autre vie », rien ne formule de façon totalement explicite, ailleurs dans le récit de Chateaubriand, la nature de cette migration humaine ou de ces espaces pleins de félicité, mais l'idée de vie éternelle ou de paradis se déduit aisément. Parfois, il reste une certaine incertitude, comme pour les éclairs de Zeus évoqués plus haut, ou « la pelle et les râtaux » qu'il faut au poète « Pour rassembler à neuf les terres inondées / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux », dans « L'Ennemi » de Baudelaire, quand il a « touché l'automne des idées ». On voit bien alors que la ligne de fracture traverse les métaphores *in absentia* elles-mêmes : certains auteurs souhaitant leur conserver plus ou moins de mystère, ou au contraire leur apporter plus de clarté, selon les cas, comme ici avec les exemples respectifs de Baudelaire et de Chateaubriand.

La perception puis l'interprétation d'une métaphore dépendent donc du degré de clarté voulu par l'auteur, qui peut multiplier les indications ou les restreindre au maximum. Mais elles dépendent aussi des compétences du lecteur ou du spectateur : à la fin de « L'Ennemi », l'hémistiche « Le Temps mange la vie » peut apparaître comme une simple allégorie ou faire songer à Chronos dévorant ses enfants. Il en va de même pour *Des hommes et des dieux* : si le tableau de Mantegna est inconnu du spectateur, l'effet n'a plus rien de métaphorique. Mais la compétence du lecteur ou du spectateur n'est pas seulement culturelle : on peut manquer des métaphores faute d'attention ou d'une confiance suffisante dans le moyen d'expression auquel on a affaire. La métaphore de *Playtime* où les voisins « communiquent » entre eux à travers la télé peut passer inaperçue, si la singularité du cadrage n'est pas interrogée ou si les coïncidences n'apparaissent pas suffisamment nombreuses au spectateur pour être interprétées comme délibérées. Cette métaphore peut également être perçue mais passer pour un simple gag sans signification.

La métaphore sans copule

Le phénomène n'est pas propre au cinéma ou à la poésie : dans *Madame Bovary*, de nombreux

passages constituent des métaphores complètement implicites. Au début du roman, par exemple, quand Charles multiplie les visites aux Bertaux pour y voir Emma, le narrateur nous fait comprendre sans le dire que le médecin est tombé amoureux de la jeune femme, le personnage ignorant lui-même ses sentiments. Il s'ensuit une description « par un temps de dégel » de l'intimité naissante, silencieuse, entre les deux futurs mariés, sur le seuil de la maison. Le désir se devine à travers tous les détails donnés : « l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait », « l'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil éclairait de reflets mobiles la peau blanche » de la figure d'Emma, « elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. »¹⁵¹ L'amour quasi fétichiste de Charles pour les bottines de la jeune femme, indiqué juste avant, ne laisse aucun doute sur la dimension érotique de l'extrait : les analogies sont nombreuses entre les personnages et la nature qui s'éveille. Mais ce n'est pas qu'un jeu avec le lecteur, finalement assez convenu, autour de la montée de la sève qui a lieu ici : Flaubert suggère plus largement un dégel sentimental. Charles attendait l'amour sans le savoir, comme Emma d'une certaine façon : le médecin, marié à une veuve jalouse et acariâtre plus âgée que lui, fond littéralement à la vue de la jeune fille. Enfin, on comprend d'autant mieux le recours à une description indirecte, pour figurer le désir, quand on se souvient du contexte politique, celui du Second Empire : même si Flaubert sera jugé pour « offense à la morale publique », à cause des adultères, c'est bien la « couleur lascive » du roman qui frappera les premiers lecteurs et indignera le procureur.

Un autre passage présente, de façon exemplaire, une métaphore implicite : le chapitre des Comices agricoles, sur lequel il faut revenir pour montrer combien la métaphore peut être réalisée et néanmoins complètement sous-entendue. Les échos sont innombrables entre les péripéties de cette fête de l'agriculture et celles de la séduction d'Emma par Rodolphe.¹⁵² Cela commence par un coup de coude de la jeune femme, alors qu'elle est au bras du châtelain, qui veut l'avertir ainsi de se méfier, car elle s'est aperçue que le marchand de nouveautés les accompagne. Rodolphe ne comprend pas, la dévisage, *étudie* son expression, peu avant que, sur la prairie, ce ne soit « le moment de l'examen » des bêtes. « Les bêtes étaient là, [...] alignant leurs croupes inégales ». Comme le président du jury, Rodolphe « s'arrêtait parfois devant quelque beau *sujet*, que madame Bovary n'admirait guère. Il s'en aperçut, et alors se mit à faire des plaisanteries sur les dames d'Yonville, à propos de leur toilette » : on voit que le terme de « sujet », employé par le jeune homme, favorise l'absence de transition par son ambiguïté. Puis, quand le conseiller du préfet arrive et monte sur l'estrade, Rodolphe entraîne Emma au premier étage de la mairie, pour mieux voir le « spectacle ». Il ne cesse pas pour autant, alors que le discours de M. Lieuvain débute, de déployer toutes les ressources d'une rhétorique amoureuse assez plate : son badinage commence dans l'extrait par des compliments galants, il entretient ensuite le mystère sur son propre état sentimental, se déclare incompris, joue au mélancolique, à l'homme malheureux en amour, et multiplie par ailleurs les clichés les plus romanesques. C'est à ce moment que le narrateur se met à présenter, d'une façon parfaitement alternée, les propos des officiels, sur la tribune, et des futurs amants, dans la mairie. Pour rendre perceptible le montage, qui va en s'accélégrant, Flaubert isole chaque segment par des espaces.

C'est d'abord un effet de dialogue ou de commentaire entre les deux discours qui s'instaure : Rodolphe s'accuse d'une « mauvaise réputation » alors que le conseiller évoque les temps

151 G. Flaubert, *Madame Bovary*, 1^{re} partie, chapitre II, *op. cit.*, p. 75.

152 *Ibid.*, 2^e partie, chapitre VIII, p. 232-252.

révolutionnaires, se félicite de voir révolue cette époque de « la discorde civile » et des « maximes les plus subversives ». Au tableau d'une France conformiste, florissante, répond le portrait des « âmes tourmentées », passionnées, mais qui finissent un jour par découvrir le bonheur. Les métaphores elles-mêmes semblent filées d'un orateur à l'autre : aux « orages politiques » succèdent la paix et la prospérité, sur l'estrade, alors que Rodolphe dépeint, après les orages d'une vie de passion et de débauche, l'espoir qui renaît : « des horizons s'entr'ouvrent », le soleil paraît ; « il est là, ce trésor que l'on a tant cherché, là, devant vous ; il brille, il étincelle. Cependant, on en doute encore, on n'ose y croire ; on en reste ébloui ; comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière. » Puis, alors que commence un éloge de l'agriculture, le jeune châtelain rebondit sur le mot « devoir », oppose sa propre conception du devoir à la conception commune, blâmant celle-ci et louant les passions. Malgré la dissemblance des sujets, ce sont donc deux éloges convenus qui sont développés. Enfin, dans une dernière étape du discours, Lieuvain célèbre le rapprochement entre le gouvernement et les agriculteurs, pendant que Rodolphe évoque la « conjuration du monde » contre « les instincts les plus nobles, les sympathies les plus pures », et prophétise que les âmes sœurs « se réuniront, s'aimeront, parce que la fatalité l'exige » : les deux orateurs appellent donc de leurs vœux deux unions. À l'analogie entre les discours s'ajoute une analogie entre les comportements des destinataires. Le conseiller « n'avait pas besoin d'appeler » l'attention du village, malgré une rhétorique très épaisse, où Flaubert semble s'être amusé à placer toutes les figures et procédés qu'on pouvait trouver dans les manuels de l'époque, « car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles. » Emma n'en est pas moins conquise par la rhétorique de Rodolphe : « une mollesse la saisit » et elle se met à rêver d'amour. Les deux discours, enjôleurs, remplis de clichés, tout entiers destinés à séduire, produisent leur effet. Puis c'est au tour du président du jury de prononcer quelques mots : alors qu'il étudie le rapport de la religion à l'agriculture, Rodolphe cause « rêves, pressentiments, magnétisme », « attractions irrésistibles » et métempsychose ; la superstition le dispute à la superstition. C'est à ce point du chapitre, alors que la distribution des prix commence et que Rodolphe réussit à saisir la main d'Emma, après une première tentative manquée, que l'alternance des discours s'accélère. À l'effet d'écho s'ajoute maintenant celui de décalage, de contraste : le boniment du jeune homme, sentimental, éthéré à souhait, est entrecoupé par les préoccupations très concrètes du jury. Médailles et argent sont remis pour les « bonnes cultures », les « fumiers », « un bélier mérinos » ou les plus beaux spécimens de « race porcine », etc. Les répliques s'enchaînent presque ligne à ligne. Cette alternance de plus en plus rapide produit – outre un effet comique, et même un effet d'injure – un effet de dévoilement, notamment lorsqu'on entend « fumiers », ou « race porcine... », comme si le narrateur soulignait à quel niveau tout cela se situe.

Le jeu d'échos entre les deux discours révèle donc leur vraie nature commune. Ils sont également pitoyables : tous deux multiplient les compliments ridicules, donnent dans les louanges les plus audacieuses, éblouissent par les prouesses rhétoriques les plus vaines. Mais l'alternance des propos suggère aussi la présence d'intérêts cachés, sordides, derrière les belles paroles : c'est une même stratégie de séduction qui est à l'œuvre, le même recours au mensonge, aux clichés, à l'emphase pour dissimuler la vulgarité et le cynisme des beaux parleurs. Le président évoque le rapprochement entre agriculteurs et gouvernement alors que Rodolphe travaille à un autre rapprochement, tout aussi hypocrite. Le parallèle entre les deux situations suggère ainsi la faiblesse, la naïveté de ceux qui les écoutent. Ce n'est pas seulement Rodolphe qui est comparé au conseiller du préfet (puis au président du jury), c'est aussi Emma qui est comparée aux paysans. D'ailleurs, alors que les

agriculteurs reçoivent des prix, alors que le Président se hâte de finir parce que le vent se lève, Rodolphe se dépêche lui aussi de décider Emma, pour récolter à son tour le prix de ses beaux discours, comme s'il craignait que sa proie, que l'oiseau ne s'envole. L'image est donnée par le narrateur lui-même :

Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondît à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria :

– Oh ! merci ! Vous ne me repoussez pas ! Vous êtes bonne ! Vous comprenez que je suis à vous ! Laissez que je vous voie, que je vous contemple !

Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôla le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.

On peut noter une seconde comparaison, assez peu originale en apparence, elle aussi : celle des papillons blancs, qui fait penser au jugement de Proust. Mais, si l'on établit un rapport entre les deux images, on voit soudain toute une population de papillons captifs, qui restent épinglés sur la place, incapables d'envol, comme Emma. Ce sont alors toutes les paysannes qui semblent prisonnières, subjuguées par la cérémonie – cérémonie qui doit justement s'achever par des prix pour les domestiques :

« Emploi de tourteaux de graines oléagineuses », continua le président.

Il se hâtait :

« Engrais flamand, – culture du lin, – drainage, – baux à longs termes, – services de domestiques. »

Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent.

« Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, pour cinquante-quatre ans de service dans la même ferme, une médaille d'argent – du prix de vingt-cinq francs ! »

Fait significatif, Rodolphe reçoit la récompense de son activité de séduction en même temps qu'une vieille servante reçoit une médaille. Le long passage qui suit, célèbre, décrit cette paysanne apeurée, pressée par « les messieurs en habit noir », qui reçoit la médaille sans rien comprendre à ce qui lui arrive, semblable à une bête et à une religieuse à la fois. Mais on ne relève pas, en général, que ce portrait d'un « demi-siècle de servitude » se développe alors qu'on a oublié Emma et Rodolphe dans la mairie. C'est un nouvel évitement, qui peut faire penser à la scène ultérieure, dite de la baisade, où la jeune femme fera l'amour avec le jeune châtelain, lors d'une promenade en forêt : la scène n'est évidemment pas décrite, mais suggérée par quelques détails, comme la scène du « dégel amoureux ». Ici, c'est un baiser qui a probablement lieu. Mais il n'est pas décrit non plus : c'est le « baiser » plus officiel de l'État à une vieille servante qui nous est montré. On voit bien, néanmoins, qu'il s'agit de la même chose : l'imposture de la médaille est manifeste. Le président se dépêche de finir sa cérémonie, pressé d'aller manger, révélant l'artifice de celle-ci. Le conseiller s'impatiente après la paysanne, et le maire au nom prédestiné – Tuvache – l'agresse. La médaille elle-même, pourtant le clou de la cérémonie en apparence, vaut moins que chacune des récompenses précédentes citées par le narrateur. La fin de l'extrait souligne cette imposture :

La séance était finie ; la foule se dispersa ; et, maintenant que les discours étaient lus, chacun reprenait son rang et tout rentrait dans la coutume : les maîtres rudoyaient les domestiques, et ceux-ci frappaient les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une couronne verte entre

les cornes.

La cérémonie apparaît donc pour ce qu'elle était : une illusion. Les hiérarchies sociales, qui n'ont jamais complètement disparu, reprennent leurs pleins droits. Mais que faut-il en conclure, concernant Emma ? N'est-elle pas semblable à cette domestique malmenée, trompée, dont le narrateur fait l'incarnation de l'aliénation, et à ces paysans bernés, grossièrement flattés, manipulés que la vieille servante symbolise ? Le tombereau de compliments reçus, couronné *in extremis* par un baiser, n'apparente-t-il pas la jeune femme à ces domestiques et à ces animaux, rentrant chez eux « une couronne verte entre les cornes » ? N'a-t-on pas ici un dernier indice du cocufiage généralisé qui a eu lieu dans le chapitre ?

Il y a donc bien métaphore, ou comparaison, dans ce chapitre central de *Madame Bovary*. Des liens étroits sont établis entre deux séries de discours, de faits, entre deux situations, mais ils ne sont jamais explicites. Les indices n'en sont pas moins très nombreux : ils ne permettent aucun doute. Rodolphe est un orateur qui use de vieilles ficelles et obtient lui aussi, grâce à cela, l'adhésion pleine et entière de son « auditoire ». Le conseiller du préfet est un séducteur impudent, qui ne recule devant aucun procédé, et les paysans sont comme Emma, éblouis et bernés par une somme d'artifices jamais réunis devant eux. Mais, comme dans *Playtime*, un lecteur inattentif pourrait manquer l'analogie, ou n'y voir qu'une blague, ne pas lui prêter une intention métaphorique. Il faut souligner ce point, car on retrouvera cela dans de nombreuses métaphores au cinéma : l'existence d'une analogie ne suffit pas. Il faut que le lecteur ou le spectateur fasse aussi l'hypothèse d'une intention de signification.

Certaines métaphores sont donc implicites en cela qu'elles présentent un comparant et un comparé, mais qu'elles ne les présentent pas comme tels : il manque la copule, une marque d'énonciation claire indiquant une intention de signification, une relation attributive entre les deux séries d'objets de pensée. La métaphore n'en est pas moins attestée : une fois le lien implicite perçu, elle apparaît comme indubitable. Le réseau de significations est tel qu'on ne peut douter de l'intention métaphorique.

Il existe évidemment de ces métaphores implicites à une échelle moins étendue. Dans *Quatre-vingt-treize*, par exemple, Victor Hugo consacre une page à décrire le paysan breton, « cet aveugle » qui ne pouvait accepter la révolution, « cette clarté ». Vers la fin de son portrait, il nous présente ce « vendéen » comme « aimant ses rois, ses seigneurs, ses prêtres, ses poux ».¹⁵³ Cette métaphore « par intrus » est saisissante parce qu'elle est immédiatement comprise, sans être vraiment énoncée. Le fait de mettre sur le même plan, grâce à l'énumération, un animal indésirable et des hommes qui font peser sur le paysan le poids de l'oppression ne peut manquer, en effet, d'être perçu comme métaphorique. La métaphore se met aussitôt à irradier, à tisser des liens dans tous les sens. D'abord, le pou constitue une image commode pour les deux ordres qui écrasent le tiers-état, qui l'accablent d'impôts et vivent de leurs privilèges. Ce sont des parasites : ils vivent aux dépens du paysan. Mais, quand on lit le roman, quand on n'isole pas la phrase de son contexte, l'effet est plus précis encore : dans ce chapitre consacré à l'obscurantisme de la Vendée, à cette « révolte-prêtre », la comparaison semble porter surtout sur le prêtre, qui est tout le temps sur le dos du pieux Breton, *en contact* avec lui, à la différence du roi ou du seigneur, plus lointains. Mieux encore, l'oppression décrite par Hugo n'est pas seulement économique mais idéologique : le paysan est opprimé par la pensée, et c'est le curé qui transmet la vermine des superstitions. Le prêtre ne semble donc pas juché sur son dos,

153 Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, partie III, livre I, chap. I, *op. cit.*, p. 269.

comme le curé et l'aristocrate décrits par une fameuse illustration de la Révolution française, mais sur sa tête, exactement comme le pou.

En fait, les procédés semblent infinis pour exprimer une métaphore, et particulièrement nombreux pour ce genre de métaphore implicite. On en trouve un autre exemple dans une histoire du Petit Nicolas :

- Chez nous, pour le réveillon, je lui ai dit, il y aura mémé, ma tante Dorothée, et tonton Eugène.
- Chez nous, m'a dit Alceste, il y aura du boudin blanc, et de la dinde.¹⁵⁴

L'humour de la seconde réplique vient de l'effet de symétrie : le parallélisme syntaxique crée une attente de parallélisme sémantique, attente déçue et comblée à la fois. Nous ne sommes pas loin de l'exemple précédent de Hugo, où l'énumération créait également une attente. Ce qui est remarquable ici, en effet, c'est qu'on ne peut s'empêcher de percevoir une analogie *malgré tout*. Derrière le comique de caractère (Alceste n'écoute pas, il ne pense qu'à la nourriture), la réplique se comprend comme une comparaison farce qui engagerait la tante d'Alceste, voire sa grand-mère : les femmes invitées semblent qualifiées de « dindes » (voire de « boudins » ?). L'article partitif dans « *de la dinde* » renforce ce sentiment, introduisant en plus une idée de mépris : elles n'ont même pas le droit à l'individualisation.

L'idée d'une métaphore implicite mais réalisée, où il manquerait la copule, me semble donc suffisamment attestée. Il reste alors à signaler le cas d'une métaphore où ce n'est ni le comparé ni la copule qui manque.

La métaphore sans comparant

Contrairement aux représentations les plus largement enracinées, il existe en effet des cas où ce n'est pas le comparé qui est sous-entendu mais bel et bien le comparant, autrement dit une sorte de métaphore *in absentia* du second type. L'exemple de *Des hommes et des dieux* le montre bien : le Christ n'est présent qu'implicitement, de même que le tableau de Mantegna.

On recourt au même procédé dans la littérature. Dans *Madame Bovary*, par exemple, Emma se promenant sur la Seine avec Léon, déclame un vers de Lamartine (« *un soir, t'en souvient-il, nous voguions*, etc. »), et c'est tout « Le Lac » qui surgit.¹⁵⁵ Nous comprenons aussitôt les pensées de la jeune femme : cette promenade en barque lui paraît follement poétique, d'un exotisme fou, elle se croit en pleine nature, éloignée de la civilisation, mais le temps file trop vite avec son amant, elle devra bientôt retourner auprès de son mari, et cela lui semble comme la mort. Tout l'univers du poème est convoqué par le personnage et s'impose au lecteur, pour peu qu'il connaisse « Le Lac ». Ensuite, évidemment, s'ajoute l'ironie du narrateur : depuis le début de la promenade, Flaubert s'est amusé à pointer tous les décalages entre le rêve romantique et la réalité, à commencer par la pollution sur le fleuve. Mais cela ne retire rien à la dimension métaphorique de la citation.

Le procédé est fréquent : il semble même que l'on cite de plus en plus souvent, dans la littérature comme au cinéma. Amélie Nothomb, par exemple, en use et en abuse, dans *Métaphysique des tubes*, qui débute par « Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il

154 R. Goscinny et J.-J. Sempé, « Avant Noël, c'est chouette », *Histoires inédites du petit Nicolas*, IMAV éditions, [Paris], 2004, p. 619.

155 G. Flaubert, *Madame Bovary*, 3^e partie, chapitre III, *op. cit.*, p. 386.

n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. » et se poursuit, quelques pages plus loin, par « Manger ou ne pas manger, boire ou ne pas boire, cela lui était égal » avant d'ajouter – on avait pourtant compris – « être ou ne pas être, telle n'était pas sa question ». ¹⁵⁶ La référence à la Bible ou à *Hamlet* sert ici à évoquer la vie végétative du « tube », c'est-à-dire en l'occurrence du fœtus ou du nourrisson. La citation ne suffit évidemment pas à produire une métaphore mais, par l'univers qu'elle convoque avec elle, elle favorise indéniablement l'apparition d'une analogie. Le récit de la création fait apparaître par exemple l'idée du Verbe, qui apparaîtra plus tard dans le roman, avec cette enfant prodige, capable de parler parfaitement après s'être longtemps tue. De même, le détournement de la citation de Shakespeare évoque l'absence de cas de conscience, de scrupules moraux ou métaphysiques, qui caractérise la vie primitive, d'avant la parole et la conscience.

La référence néanmoins ne passe pas toujours par la citation, ou du moins par la citation d'un texte : elle est parfois plus indirecte, même en littérature. La poésie y recourt abondamment. Pour nous limiter à des exemples célèbres de Rimbaud, on pourrait mentionner « Ma Bohème », où les thèmes de la poésie, de l'amour et la référence finale à la lyre « au milieu des ombres fantastiques » convoquent la figure d'Orphée. Mais c'est surtout « Les Effarés » qui m'intéresse : une comparaison irrigue tout le poème qui ne peut être perçue si l'on ne s'interroge pas sur le moment où se déroule la scène. Selon les versions, on apprend en effet que c'est « pendant que minuit sonne » ou à l'approche de « quelque medianoche ». Or, nous sommes l'hiver, et le boulanger sort le pain. Il ne peut donc s'agir que de la nuit de Noël. La référence à la religion déploie alors une quantité impressionnante de significations contenues dans le poème : le pain semble naître, comme le divin enfant. Il sort d'un « trou chaud » qui « souffle la vie ». Le boulanger passe volontiers pour un Dieu, au moins aux yeux des enfants. C'est dans sa maison que réside la bonne nouvelle pour les orphelins : la misère fait qu'ils ne sont pas à l'église, mais devant la boulangerie. Ils chantent, pourtant, « mais bien bas – comme une prière », et sont repliés vers cette lumière « du ciel rouvert » : le paradis n'est plus au ciel pour eux ; si le ciel peut se rouvrir, c'est en bas – leur seul espoir est matériel. D'ailleurs, leurs yeux sont tournés vers le boulanger et le pain, comme des fidèles à l'église : ils contemplent le mystère de cette « pâte grise » qui se transforme en pain, nouvelle transsubstantiation qui leur apporte quelque espoir. Ils n'en sont pas moins à l'extérieur, « dans la neige et dans la brume » : il n'est pas dit qu'ils pourront goûter à l'hostie. Leur communion semble tout aussi illusoire que l'autre, en fait, mais ils l'ignorent encore. Le poète ne cesse de suggérer leur aliénation : « Ils ont leur âme si ravie / Sous leurs haillons, / ils se ressentent si bien vivre, / les pauvres petits pleins de givre ! ». La chute du poème confirme cette idée d'un nouveau leurre : ils se pressent si fort contre la grille du soupirail « qu'ils crèvent leur culotte, / Et que leur chemise tremblotte / Au vent d'hiver... » Leur nouvelle religion risque de ne rien leur apporter, sinon un mauvais rhume. Le comparant religieux, presque indiscernable si l'on omet le « ciel rouvert », est pourtant capital, comme on le voit : la critique sociale y prend une force insoupçonnée de prime abord. ¹⁵⁷

¹⁵⁶ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Albin Michel, Paris, 2000, Le Livre de poche, p. 5 et p. 11.

¹⁵⁷ On pourrait même poursuivre la comparaison : la seconde version des « Effarés », copiée par Verlaine en 1871-72, qualifie les petits de « pauvres Jésus ». Voilà qui complète la première métaphore et la « retourne » en quelque sorte : l'aliénation des enfants et l'erreur de la société consisterait à respecter les seules autorités établies, à ne pas voir que l'espoir est en eux. Quoi qu'il en soit, les petits sont comme Marie et Joseph dans la Bible, au moment où Marie va accoucher ; eux aussi sont rejetés, ils souffrent du même manque d'hospitalité, de la même solitude. Comme à l'époque de Jésus, on continue de crucifier l'innocence.

Mais il existe d'autres formes de métaphores sans comparant explicite. L'extrait de *Illiade* où Agamemnon connaît une nuit d'insomnie nous le suggère : « son noble cœur terriblement gémit » contient l'image du tonnerre, mais l'idée d'un cœur *grondant* et bientôt *tonnant* est seulement suggérée par le verbe « gémir ». Sans les métaphores précédentes de l'éclair et des flots de sanglots, on ne pourrait peut-être pas parler ici de métaphore réalisée, mais le tissu du texte est suffisant, me semble-t-il, en l'état, pour que l'idée soit confirmée. Pour ce nouveau cas de métaphore implicite, on pourrait parler de métaphore incomplète : le lecteur perçoit une intention métaphorique, par exemple grâce à des métaphores relais, mais celles-ci se contentent de construire en creux la métaphore principale, qui reste à deviner. C'est un peu le même cas que dans « Les Effarés », si l'on tient compte du « ciel rouvert ».

On trouve plusieurs exemples semblables dans *Val Abraham*, de Manoel de Oliveira. Le cas le plus emblématique est probablement le travelling final, dans l'orangerie : un premier plan nous fait avancer sous les orangers, comme en caméra subjective, puis à ce travelling avant succède un travelling arrière, dans un second plan, où l'on voit cette fois Ema avancer, en plan rapproché, les yeux perdus au loin, dans le ciel ou dans les arbres fruitiers. Le mouvement de caméra est fluide, dans les deux plans, sans aucune saccade qui évoquerait la marche, même si, dans le second, un certain balancement de la jeune femme est perceptible, de haut en bas, qui nous rappelle sa boiterie. Les plans précédents et la voix off proposent plusieurs pistes, incomplètes : l'habit d'Ema rappelle celui des petits enfants, notamment par leurs couleurs, elle tient un petit bouquet à la main, comme une mariée, et la voix off évoque le désir de retrouver « l'expression mièvre du cœur pur » qu'elle semble avoir perdu, mais qui ne peut pas disparaître tout à fait, le fait qu'elle « se prépara comme pour aller au bal », qu'elle était peut-être « comme une servante revenue à la maison de sa première servitude » et qu'elle « parcourut l'orangerie qui lui rappelait le temps de sa virginité ». Mais, si tout cela suggère le désir d'une libération, d'une innocence retrouvée, c'est surtout ce lent travelling sous les orangers qui crée le sentiment d'une métaphore : cette marche fluide semble celle d'Ema elle-même, enfin libérée de son fardeau, la légère oscillation verticale ne semble plus vraiment celle de sa claudication ou plutôt, transfigurée, celle-ci évoque maintenant un battement d'ailes. Le regard d'Ema, filmée en légère contre-plongée, semblant fixer le ciel, suggère également un envol, de même que le travelling arrière, lorsqu'elle sort du premier oranger, qu'elle se redresse, donne quelques instants l'impression d'une ascension, alors que nous percevons le ciel au-dessus de l'arbre. Enfin, l'expression d'Ema, dégagée de toute mélancolie, renforce l'idée de libération. Les oranges contribuent à l'effet de la scène : le symbolisme, notamment, de ces fruits gorgés de jus, dorés, pleins de vie, joue un rôle important. Le comparant n'en reste pas moins incomplet, un peu mystérieux : l'idée d'envol me semble difficilement contestable, néanmoins, même s'il se double peut-être d'autre chose. L'orange peut symboliser sa virginité, le fruit mûr, non encore cueilli, qui va tomber bientôt, comme Ema dans l'eau, à la fin de la séquence. Dans un entretien, Manoel de Oliveira propose d'ailleurs une interprétation voisine, en lui ajoutant des intentions grivoises. Alors qu'on lui fait remarquer que toutes ses héroïnes « ont quelque chose de très fort à voir avec la virginité », il précise : « Jusqu'à Ema... Quand elle passe parmi les orangers, elle en vient à avoir la *saudade* du temps de sa virginité, mais avec la tentation des oranges, fruits qui ressemblent à la part la plus lourde du sexe masculin. C'est un contrepoint que j'ai beaucoup aimé. Ce n'est pas la pomme qu'elle touche, mais un autre type de pomme ».¹⁵⁸ Ces différentes images ne sont pas

158 Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1996, p. 153.

contradictoires, en effet : Ema tente de défier la pesanteur une dernière fois, de retrouver l'innocence perdue, et papillonne ici en toute innocence autour du fruit de la tentation, qu'elle écarte de la main, radieuse. C'est donc un envol illusoire qui nous est montré dans *Val Abraham*, mais non dénué de charme, de grandeur : un chant du cygne avant la noyade. Le réalisateur le confirme d'ailleurs, dans un entretien placé en supplément dans le DVD du film, même s'il n'évoque pas un passage du film explicitement : « comme le dit Agustina [Bessa-Luis, la romancière qui a adapté *Madame Bovary*], le sexe est un abîme. Et c'est réellement un abîme, n'est-ce pas, un abîme sur lequel nous planons... sans ailes. Nietzsche disait : “Qui aime les abîmes doit avoir des ailes.” Et nous, nous n'en avons pas. » Et Manoel de Oliveira de rire, en ajoutant, toujours rieur : « Mais l'abîme persiste. » Puis, plus sérieusement : « Je trouve que l'histoire [de *Val Abraham*] est très riche dans ce sens-là. C'est qu'elle donne cette idée d'abîme », avant de développer en élargissant à l'idée de rencontre manquée, à l'absence de « ce que les poètes appellent l'âme sœur », sans laquelle on se perd. Rappelons en effet qu'Ema tombe dans le fleuve, à la fin du film, juste après la promenade dans l'orangerie, qu'elle semble s'y jeter. L'ensemble est clairement allégorique : cessant de se contenir, ne croyant plus à la possibilité d'un bonheur charnel, elle tente de s'envoler et sombre, rattrapée par sa condition.

C'est dans ces cas-là, d'ailleurs, que la métaphore peut parfois générer une incompréhension. Si le comparant est insuffisamment présent, s'il n'est pas évoqué avec assez de netteté, la métaphore peut passer inaperçue. Et, si l'œuvre tente néanmoins d'imposer la métaphore, si elle multiplie les indices pour permettre sa perception ou sa compréhension, sans y parvenir tout à fait, une certaine incongruité peut se présenter, parce que la métaphore n'est pas perçue comme telle, ou peine à être interprétée.

Toujours dans *Val Abraham*, où les exemples sont innombrables, le jeu de Leonor Silveira est surprenant, lorsqu'elle apparaît pour la première fois : elle a les yeux étonnamment ouverts, on est presque tenté de dire exorbités, et le regard fixe. Jusqu'alors le personnage était joué par Cécile Sanz de Alba. Ema est maintenant en deuil, elle vient de perdre sa tante. Nous la voyons d'abord de dos, devant le lit de mort. Lorsqu'elle se retourne et fixe Carlos, le noir du voile qui entoure son visage renforce la pâleur de sa peau. Le changement d'actrice et le jeu de Silveira produisent déjà une étrange impression, que la voix off vient renforcer : le narrateur nous a confié, peu auparavant, qu'elle pouvait sourire « comme pour mordre », et nous avons vu alors cet étrange sourire « carnassier », peu naturel, cherchant à suggérer l'idée sans l'imposer, sans la traduire lourdement à l'image. Au début de la séquence de la veillée funèbre, son « goût pour les choses tristes » est mentionné. Carlos ne l'en trouve que plus belle : il ne la quitte pas des yeux, d'une façon ostensible, plutôt malséante. Elle tarde à ouvrir la porte qui doit mener le docteur chez la bonne souffrante. Son futur mari profite de l'occasion pour poser sa main sur la sienne : Ema lève lentement la tête, avec le même jeu que précédemment, les yeux exagérément ouverts. Il me semble que nous avons alors – un bref instant – un vampire devant nous. Mais un vampire qui s'ignore, qui ne se jette pas sur l'autre, qui attend plutôt qu'on plante ses crocs dans son cou. À travers ce jeu plus théâtral que d'habitude, on comprend qu'elle attend un baiser. Le contre-champ est comique : Carlos est resté le même, il n'a rien compris, le baiser ne viendra pas. La voix off explique, alors que nous voyons Ema se relâcher, une fois l'homme entré dans la chambre de la bonne : « La faiblesse imitait la force. Un coup habile, et Ema tomberait », « Ema comprit qu'elle ne pouvait faire qu'une chose : dissimuler, passer pour morte ». Et, en effet, le personnage n'a plus rien de solaire, à ce moment du film : on vient de nous dire qu'elle ne sortait plus sur la terrasse se faire admirer ; cela avait

provoqué des accidents, d'ailleurs, les automobilistes étant *éblouis* par sa beauté. Devant son miroir, Ema teste ses charmes, et la voix off poursuit, à la fin de la séquence : « La beauté semblait s'ouvrir à la surface soyeuse d'une douleur endormie. Elle était comme une bête sauvage affamée, un animal encore petit mais dont l'allure trahit déjà toutes les grâces du prédateur », en signalant que les liens avec l'enfance se défaisaient, « où elle puisait pourtant un bonheur qu'elle ne retrouverait jamais plus ». C'est donc bien un prédateur qui s'ignore que cette image du vampire nous a permis de déceler, avant que le narrateur ne nous le confirme. Dès la première séquence, *Val Abraham* nous présente en effet Ema comme une mangeuse d'hommes, et sa claudication est interprétée dans le film, par Lumières, comme le signe du diable. Les journalistes qui indiquent son chemin à Carlos, quand il cherche le Romesal, pour sa première visite, le mettent d'ailleurs en garde, d'un air entendu et amusé : « Prudence ! Oui, prudence ! », et la pieuse tante Agustina se signe, en voyant Ema rire, comme si elle avait le Diable devant elle. Les indices sont innombrables qui laissent entendre qu'il y aurait quelque chose de maléfique chez elle, sur un mode presque fantastique parfois. Son père cache précipitamment son chapelet, par exemple, quand elle rentre d'une visite chez les sœurs Mello. Et surtout, la façon dont elle est filmée au loin, s'approchant comme une ombre dans le dos de Carlos, au début du film, lors de sa première visite, est étonnante : à deux reprises, on voit son ombre grossir derrière lui, floue, comme une menace, avant que le père voie sa fille et la présente. Seule, cette indication ne prouverait peut-être rien. Mais il commence à y avoir là un faisceau d'éléments étonnant : une maison où l'on vous conseille d'être « prudent », où des ombres apparaissent, puis des jeunes filles incroyantes montrent leurs dents... Voilà un début de scénario fantastique. Le départ précipité de Carlos ne fait que renforcer cette lecture, pas si improbable que cela pour le réalisateur des *Cannibales*, où les invités d'une noce, apprenant qu'on leur avait servi le marié à manger, apparaissaient à la fin, regards vers la caméra, avec des dents de vampire. L'image d'Ema offrant son cou autant que ses lèvres, les yeux ouverts comme une mort vivante, illustre donc bien le paradoxe, la situation intenable où elle se trouve : prédateur élevée comme une proie, elle n'a pas sa place dans une société figée, faite pour le sexe fort. D'où le malentendu persistant qui existera désormais entre elle et les hommes, qu'on peut lire déjà dans l'attitude de Carlos à l'annonce du mariage : « Il recula par deux fois le mariage comme pour prouver qu'il résistait à cette femme qu'il aimait. Ce qu'il craignait, c'était la présence décidée d'Ema qui se distinguait si bien de la vaine soumission dans laquelle on l'avait élevée. »

On le voit, la métaphore du vampire n'a donc rien d'évident : elle est seulement suggérée par quelques images, quelques répliques. Le plan où Ema attend un baiser qui ne viendra pas trahit clairement une intention de signification particulière, le jeu de l'actrice constitue un indice ostensible, mais la clef n'est pas livrée. Seule une grande attention au film permet de deviner la présence d'une métaphore, dont l'énoncé exact reste incertain. C'est d'ailleurs avec ce cas-là, peut-être, que la métaphore implicite est la plus délicate à attester : la frontière peut alors sembler fluctuante entre une métaphore implicite et une métaphore non réalisée.

Les occurrences de telles métaphores implicites, sans comparant ou sans copule, sont nombreuses au cinéma. Elles sont fréquentes également en littérature, même si les traités de rhétorique ne les ont pas relevées. Seule cette moindre attention à elles peut expliquer leur situation marginale, sinon complètement oubliée, en rhétorique : la liaison n'a pas été souvent établie entre les différentes occurrences, aperçues dans tel film, tel poème, tel roman ou tel tableau, et la théorie de la métaphore, telle qu'elle se développe dans les traités.

Pour conclure, donc, avant de nous pencher sur la métaphore projetée, est-il besoin de proposer

une ligne de démarcation entre métaphore explicite et implicite ? La métaphore réalisée, pour peu qu'elle soit vive, possède de toutes façons une large part d'implicite. Néanmoins, il est possible de rappeler qu'une métaphore peut être implicite ou explicite non seulement *par sa signification*, si elle est perçue comme claire ou non, mais aussi *par son inscription* dans l'œuvre. C'est le second point qui permet le mieux d'évoquer la différence entre une métaphore explicite et implicite : la présence de la métaphore dans un texte, un film, un discours, peut paraître évidente – notamment quand le comparé, le comparant et la copule sont aisément identifiables – ou plus ou moins implicite – quand il manque tout ou partie du comparant, du comparé ou l'énoncé clair d'un lien de nature métaphorique.

Dira-t-on alors que la métaphore est nécessairement implicite au cinéma ? C'est vrai qu'il semble y en avoir davantage encore qu'en littérature. Mais il ne faudrait pas pour autant négliger l'incroyable quantité de métaphores, en littérature aussi, dont la présence même est implicite. Ensuite, on peut concéder qu'il ne semble pas exister dans les films de lien explicite de prédication visuelle. La relation d'attribution paraît toujours indirecte : si elle n'est pas établie par le texte ou par la voix, c'est par l'implicite de l'image. Ce serait pourtant une erreur de marquer une telle différence, de généraliser à toutes les occurrences de métaphores au cinéma : il suffit de songer au fameux plan du début des *Temps modernes* de Chaplin. Le comparant est donné d'abord, avec le plan sur les moutons, puis le comparé, avec le plan sur les ouvriers ; enfin le montage des deux, l'un à côté de l'autre, avec un cadrage qui les assimile clairement, ne souffre aucune ambiguïté : les ouvriers sont comparés explicitement aux moutons. S'il subsiste de l'implicite au cinéma, dans un exemple aussi explicite que celui-là, c'est probablement au même titre que dans la langue, où il règne toujours de l'implicite aussi : le sens n'est jamais donné directement. Même lorsque nous avons une copule aussi évidente que le verbe être, son sens n'est pas immédiat. L'idée d'attribution par exemple se déduit de l'ensemble de l'énoncé : le sujet et le complément aident à la faire émerger, parmi les sens possibles du verbe être. Disons donc pour l'instant que c'est faute d'une conscience suffisante de la place de l'implicite dans la littérature et d'une bonne connaissance du linguistique qu'on est amené à supposer une telle différence entre métaphore visuelle et textuelle.

La métaphore projetée et la métaphore potentielle

Le lien est tellement resserré entre la métaphore et l'implicite qu'il est fréquent de déceler dans un film, un livre ou un tableau des métaphores dont on peut légitimement se demander après coup si elles en font réellement partie, ou si c'est l'analyste qui les y a introduites. Si je dis que *Shining* est une métaphore de l'Amérique ou *Le Mariage de Maria Braun* une métaphore de l'Allemagne du XX^e siècle, que vaut une telle affirmation, par exemple ? Comment la comprendre ? Est-ce que je prétends que le film parle de l'Allemagne ou de l'Amérique, d'une façon directe ou indirecte, ou est-ce que je me préoccupe simplement de constater que le film peut servir à évoquer l'histoire de ces pays, leurs problèmes par exemple, qu'il en constitue une parfaite illustration ? Le problème vient souvent d'une certaine ambiguïté : celui qui pose ce type d'affirmation ne prend pas toujours soin de présenter son discours comme étant une analyse de l'œuvre ou un discours *à l'occasion* de cette œuvre – faute d'une analyse approfondie ou, simplement, de place. Je propose donc de distinguer les métaphores réalisées, d'une part, et les métaphores projetées ou potentielles, d'autre part.

Il existe en effet un certain nombre de métaphores bâties à partir d'éléments extérieurs au texte

ou au film, par le lecteur ou le spectateur, mais aussi – éventuellement – par l’auteur, dont il faut bien rendre compte. Il s’agit de métaphores en quelque sorte « virtuelles », non réalisées. Ce sont des actes interprétatifs d’une nature délicate, parfois dangereuse, car le risque de sur-interprétation y est particulièrement important, surtout quand on ne prend pas soin de préciser la nature de la démarche. Mais ce n’est pas parce qu’elles ont été apparemment construites à partir d’éléments extérieurs qu’elles sont nécessairement erronées. Nous avons vu à quel point les œuvres littéraires peuvent faire appel à des comparants implicites, que nous avons dû introduire pour en rendre compte, mais qui étaient appelés par le texte. Pourquoi cela cesserait-il d’être vrai quand l’œuvre gomme le comparant à un point tel qu’il reste présent comme hypothèse mais devient improuvable ? Il est difficile dans certains cas d’obtenir la preuve que la comparaison est bel et bien réalisée, mais elle possède parfois une telle cohérence, elle semble tellement appelée par le texte ou le film qu’on ne peut que retenir l’hypothèse d’une métaphore *possible*, « en creux ». C’est pourquoi je propose de distinguer la métaphore projetée de la métaphore potentielle, la première étant conçue comme étrangère à l’œuvre, comme bâtie à partir d’éléments non seulement extérieurs, mais *nullement appelés par elle*, à la différence de la seconde.

Métaphore projetée, métaphore potentielle et lecture allégorique

La métaphore projetée, telle du moins que je viens de la présenter, est donc une perception erronée de métaphore : si on ne la présente pas comme discours *sur* l’œuvre, on force le texte ou le film pour y placer une métaphore qui ne s’y trouvait pas à l’origine.

Par exemple, lorsque Lucrecia Martel déplore que *La Cienaga* ait pu être perçu comme une allégorie « sur la société bourgeoise argentine décadente », elle conteste une interprétation, ou plutôt la rejette comme étrangère à son projet : la métaphore serait dans le regard porté sur l’œuvre, et non dans l’œuvre elle-même.¹⁵⁹ Évidemment, cela pose la question de savoir si l’auteur est le seul ou même le bon juge pour trancher un tel débat, sans parler de la sincérité du jugement. Il faut constater néanmoins que, si *La Cienaga* pousse bien à une interprétation allégorique, rien n’impose celle-ci en particulier. Ne serait-ce que le titre du film, signifiant « le marécage », permet plusieurs interprétations : la Cienaga, c’est à la fois la ville où habite Tali, la flaque de boue qui retient prisonnière une vache dans le film, et la piscine que l’on découvre elle aussi dès la première séquence, dont l’eau est croupie, et sur les bords de laquelle s’avachissent des adultes imbibés d’alcool, où ils s’enlisent en silence, comme l’animal. Les bruits du générique, qui ne cesseront pas de tout le film, évoquent à la fois des coups de tonnerre et des coups de feu dans la montagne : on ne sait jamais si un orage éclate réellement ou si ce sont les enfants qui ont encore tiré un coup, et encore moins sur quoi ou sur qui. Le nom de la propriété où se déroule l’essentiel du film, La Mandragora, est évidemment symbolique, lui aussi : il évoque à la fois la mort et la sexualité, en raison de la légende qui veut que cette plante naisse du sperme d’un pendu, et il semble en même temps ironique, quand on pense au pouvoir magique qui est accordé à la mandragore par la tradition, celui d’accorder richesse et fécondité. L’ambivalence de la plante, à la fois poison et racine nourricière, convient bien au film néanmoins, qui semble accorder quelque espoir à la jeune génération, à Momi notamment, l’une des filles de Mecha. *La Cienaga* foisonne donc de

159 Propos cités par Mia Hansen-Løve dans « Dangereuses jeunes filles », *Les Cahiers du cinéma* n° 593, septembre 2004, p. 30.

métaphores, en particulier la première séquence, où trois couples d'adultes au bord de la piscine sont filmés comme des morts-vivants. Le film nous présente là un autre cas de métaphore implicite, au comparant absent : seul un faisceau d'éléments permet d'identifier la métaphore sans hésitation. Cela commence par l'orage qui gronde et le rouge du vin dans les verres, mélangé aux glaçons, saisi en gros plan, qui fait songer à du sang, cela se poursuit par les lettres fantomatiques du générique, parfois étirées et coulantes comme dans un film de vampire, et achève d'en donner l'impression par le silence inquiétant qui règne entre les adultes, et leur lenteur, leur façon atone de déplacer les chaises sur la terrasse, en les traînant, comme au ralenti, cadrée à hauteur de ventre, à hauteur de caleçon et de bras. C'est d'ailleurs après coup que l'on comprend le bruit étrange de ces chaises, qui peut faire songer d'abord à une sorte de grincement, peut-être placé sur les titres du générique pour suggérer un bruit de caveau qui s'ouvre : *La Cienaga* joue nettement avec l'idée de film d'horreur. Les enfants dans la maison, à moitié endormis mais davantage vivants, semblent cernés par les morts-vivants. La fin du film, où deux jeunes filles restent seules à La Mandragora, indique le risque d'une possible contamination : revenant de l'extérieur, cadrée en plan rapproché, sans le visage, Momi traîne une chaise pour se rapprocher de Vero, de la même façon que les « zombies » du début. Il y a donc bien métaphore : les adultes sont des morts-vivants qui menacent le peu d'innocence qui reste encore chez les jeunes gens, chez les adolescentes notamment. Reste que le propos n'est pas entièrement clair : est-ce seulement l'âge adulte qui est dénoncé ? D'où vient la vacuité de ces adultes, à la Mandragora, ce sentiment d'une corruption généralisée ? Le film ne propose aucune piste bien claire, favorisant toutes les interprétations.

On pourrait donc dire que *La Cienaga* permet une interprétation allégorique, comme celle que Lucrecia Martel regrettait. Seulement, si la métaphore de la société bourgeoise argentine n'est pas projetée, elle n'est pas attestée pour autant : elle est seulement possible, autorisée. Pour ces situations-là, il est donc utile d'évoquer le cas de la métaphore potentielle, en quelque sorte intermédiaire, entre métaphore réellement présente et métaphore simplement projetée. De nombreux films donnent en effet le sentiment d'autoriser une interprétation métaphorique, voire de l'encourager, sans pour autant l'attester nettement. L'image reste simplement possible : peut-être a-t-elle présidé à la conception de l'œuvre sans que celle-ci en présente *in fine* des traces suffisantes. Le film la « contient » néanmoins, comme faisant partie des significations potentielles. L'œuvre délimite des possibles, elle en exclut certains et en autorise d'autres, dont la métaphore potentielle fait partie. La réalisatrice reconnaît d'ailleurs cette possibilité, indirectement, lorsqu'elle déclare à Jean-Michel Frodon en mai 2004 : « Le cinéma s'est imposé dans ma vie comme façon de trouver un lien politique – non pas au sens partisan, mais comme réponse à ce sentiment étrange, que je ressens depuis très jeune, de la nécessité de me sentir partie prenante de l'histoire collective. Le cinéma, pour moi, est le moyen de faire ça : pas de délivrer un message, mais de constituer un espace de paroles partagées. Je me suis aperçue, en accompagnant *La Cienaga*, que ce genre de narration non classique permet de partager plus de conversations, plus d'échanges. »¹⁶⁰ En définissant ainsi son besoin d'une œuvre ouverte, même si ce n'est pas à propos d'éventuelles métaphores, Lucrecia Martel explique ces métaphores « en creux », en filigrane, qu'on trouve dans son film, la possibilité de métaphores permises par l'œuvre plus que suggérées. *La Cienaga* nous présente donc le cas intéressant de métaphores bel et bien réalisées, mais dont l'interprétation est laissée flottante : si la métaphore des morts-vivants est implicite mais attestée, c'est comme métaphore de la bourgeoisie argentine qu'elle est potentielle. Paradoxalement, c'est le comparant

160 « Le cinéma comme espace collectif », entretien avec Lucrecia Martel, *Cahiers du cinéma* n° 593, p. 30.

implicite qui ne pose pas problème, et le comparé qui est incertain, alors qu'il semble explicite : il tourne clairement autour des adultes, mais il est difficile de savoir qui ils représentent, et s'ils représentent davantage qu'eux-mêmes. Cela vient de la dimension symbolique du film, des ces symboles systématiquement associés aux métaphores, notamment avec l'image de la piscine-marécage, ou des coups de fusil-coups de tonnerre. Si la signification est à ce point flottante, c'est parce qu'elle se double systématiquement de symboles, en effet : que désignent exactement l'orage qui gronde et le marécage ? On a ainsi tendance à voir dans les adultes et la villa une seconde figuration, l'image d'une autre réalité, non précisée.

Les exemples de telles métaphores, de telles lectures allégoriques, sont nombreux : *Le Journal d'une femme de chambre* de Buñuel, par exemple, a été lu comme une allégorie de la société française de l'entre-deux guerres. Marcel Oms l'expose assez clairement, dans *Don Luis Buñuel* : « La peinture de chacun des personnages permet à Buñuel de nous présenter le plus vrai et le plus juste portrait de la droite française avec ses différents niveaux de classe ».¹⁶¹ Mais c'est évidemment le personnage joué par Jeanne Moreau qui constitue le personnage le plus clairement symbolique, « métaphorique » : « sa trajectoire traduit ainsi une ascension sociale correspondant très exactement aux mutations internes de la droite française ». Cette intention est difficilement contestable, si on connaît un tant soit peu le cinéaste, ou si l'on pense à la fin du film, où Célestine s'est mariée au capitaine Mauger, qui voit passer avec plaisir une manifestation de l'Action française. Néanmoins, les indices sont peu nombreux finalement et, comme le signale Marcel Oms, « cette vision "symbolique", que bien des détails justifient et que nous rappellent certains aspects de *Viridiana* puis de *Tristana*, ne doit pas nous masquer le portrait de femme abordé ici par Buñuel », qui déborde de beaucoup cette interprétation. L'auteur de cette monographie use d'ailleurs du conditionnel quand il s'agit de définir précisément le sens de la « schématisation allégorique dont est investie le personnage de Célestine » : elle « représenterait alors assez bien une idée de la France cherchant et trouvant refuge dans le lit du vieux soldat (Pétain puis de Gaulle) plutôt que d'accepter la prostitution ouverte chez le militant d'extrême-droite qui a le sang d'une innocente sur les mains. » Toutes ces précautions de Marcel Oms ont un sens : l'allégorie qu'il discerne lui semble évidente mais pas complètement attestée. Elle est donc « potentielle » au sens que je propose : très cohérente, bénéficiant de plusieurs indices, elle est plus que probable pour le spectateur, elle ne constitue pas le fruit d'une sur-interprétation, mais elle n'apparaît pas non plus complètement réalisée.

Les itinéraires de femmes, comme celui de Céleste, quand ils sont décrits dans une société et une époque bien précises, se prêtent particulièrement aux métaphores et aux allégories : outre les autres films de Buñuel cités ci-dessus, plusieurs réalisations de Fassbinder l'attestent également. Annie Goldmann peut écrire ainsi, à propos de l'héroïne du *Mariage de Maria Braun* :

L'actrice Hanna Schygulla, omniprésente dans le film, lui donne une force particulière en jouant avec talent sur l'ambiguïté du personnage, oscillant sans cesse entre la femme dure, arriviste, sans scrupules, et l'amoureuse éternellement fidèle à son époux. Mais il est évident que Maria est une métaphore de l'Allemagne de l'après-guerre : ses ruines, son désastre économique, le désespoir de ses habitants n'ont été surmontés que grâce à l'aide américaine, et l'enrichissement de Maria, c'est, bien sûr, l'extraordinaire et rapide remontée économique de l'Allemagne d'Adenauer dont on entend la voix proclamant l'abandon de tout rêve de gloire et de conquête et la volonté du pays de s'enrichir et uniquement de s'enrichir. Mais l'explosion finale est un signe de fragilité : de même que Maria s'endurcit

161 Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*, édition du cerf, Paris, 1985, coll. 7° Art, p. 130,131.

au fur et à mesure de sa réussite, de même l'Allemagne perd son âme dans ce processus. Si le film véhicule une certaine critique de l'Allemagne post-Adenauer, repue dans sa richesse et son égoïsme, il faut noter qu'aucune allusion n'est faite à la période nazie, il y a occultation du passé – et de la responsabilité de la génération des parents de Maria. Or, c'est ce passé que Maria essaie de retenir, malgré aventures et compromissions, en restant fidèle à son mari : il n'est pas seulement l'homme qu'elle aime, mais celui qu'elle a épousé vingt ans auparavant, et qui constitue un élément fondamental de sa propre identité.¹⁶²

Si l'héroïne est « une métaphore de l'Allemagne de l'après-guerre », on peut dire aussi que le film propose une allégorie. C'est d'ailleurs ainsi que *Le Mariage de Maria Braun* est lu : la métaphore est développée à la fois dans l'article et dans le film. C'est une métaphore filée assez explicitement, et surtout très didactique. On le voit ici, les lectures allégoriques sont parfois non seulement appelées mais proposées par le film lui-même. Nous ne sommes donc plus dans la métaphore projetée, ou ne serait-ce que potentielle, mais dans la métaphore réalisée : de nombreux éléments du film l'attestent qui soulignent l'analogie. Ce qu'on peut noter, par ailleurs, c'est la richesse de cette métaphore, qui la fait déborder de la simple allégorie didactique, et qui justifie de ne pas couper la métaphore de l'allégorie : l'héroïne est une image de son pays en cela qu'elle concentre plusieurs traits identifiables de l'Allemagne d'après-guerre, qu'elle permet d'évoquer la grande histoire, de la figurer, mais aussi en cela qu'elle introduit aussi un regard très critique, qu'elle permet un même discours sur sa trajectoire. De façon symptomatique, Annie Goldmann souligne l'ambiguïté du personnage avant d'indiquer la présence d'une allégorie et de souligner l'ambiguïté du propos tenu, concernant l'Allemagne : il n'y a pas opposition ici entre le portrait de femme et l'allégorie. Voilà qui met admirablement en valeur la dimension « bijective » de toute métaphore riche : le comparant prête ses traits, ses caractéristiques au comparé, mais le comparé n'est pas neutre, et lui apporte d'autres traits, d'autres caractères en retour, à tel point qu'on ne saurait dire, parfois, dans ces cas-là, quel est le comparé et quel est le comparant. Le volontarisme de Maria force l'admiration, en effet, mais elle perd son âme dans son projet. De même, l'Allemagne a merveilleusement réussi sa reconstruction, mais a-t-elle vraiment réussi à évacuer ses vieux démons ? On pourrait dire, pour filer autrement la métaphore économique présente dans le film, qu'il y a du don et du contre-don dans ces métaphores très riches : l'un des deux termes de la comparaison ne se contente pas de recevoir de la valeur de l'autre, ne l'exploite pas, il l'enrichit en retour. Ce caractère « bijectif » de la métaphore, cette capacité à « renverser » la comparaison, à fonctionner dans les deux sens, est d'ailleurs une source majeure d'ironie, ou plus largement d'ambiguïté, de richesse du discours implicite, comme on peut le voir ici.

Proposons un dernier exemple, cette fois-ci d'allégorie potentielle ou projetée. Quand on replace dans son contexte *Minority Report*, le film de Spielberg sorti le 2 octobre 2002, un fort sentiment de *déjà vu* peut saisir le spectateur, comme un écho troublant avec les guerres moyen-orientales d'après 11 septembre. Hélas, comme beaucoup de films hollywoodiens, surtout lorsqu'ils traitent de sujets politiques, la fin déçoit, tue les potentialités critiques du film, ou du moins tente de réduire sa problématique. Mais, si l'on excepte cela, si l'on fait abstraction de cette fin anesthésiante, le discours de *Minority Report* sur notre époque reste incisif. Il est question en effet d'un programme policier permettant l'arrestation d'un criminel avant qu'il ne commette son crime, autrement dit permettant d'incarcérer un suspect *encore innocent*, et qui ne pourra jamais prouver son innocence puisque aucun crime n'a été commis. La sortie du film en plein débat sur l'invasion de l'Irak suscite

162 Article « Le Mariage de Maria Braun », *Dictionnaire mondial des films*, Larousse, Paris, 2001.

alors une analogie : l'idée du programme Precrime (comme « pré-crime ») évoque à merveille les rêves de contrôle américains de l'époque, et trouve dans cette actualité de funèbres échos, notamment l'idée d'une guerre préventive, introduite par l'administration Bush, en contradiction avec tout le droit international jusqu'alors admis. Le spectateur pouvait avoir le sentiment d'une allégorie sur l'invasion annoncée de l'Irak, un peu comme si G. W. Bush se flattait de diriger des « pre-cops », ces policiers du programme Precrime, lorsqu'il prétendait disposer de preuves des activités criminelles de Saddam Hussein – le film montrant par ailleurs que ces pre-cops peuvent être mal dirigés, ou manipulés, dans des intentions peu louables. Et, alors que cette idée de pre-crime aurait pu être traitée dans une logique purement sécuritaire, comme une arme efficace contre la criminalité, on nous amène à percevoir son inhumanité : le premier homme contrôlé est un homme jaloux auquel le spectateur peut éventuellement s'identifier, et le second est le héros du film, le grand maître du programme... Nous sommes donc invités à découvrir, de l'intérieur, l'injustice de la répression préventive. Sans compter que l'intervention des troupes évoque à plusieurs reprises celles de *Brazil*, arrivant par le toit (ou par le plancher, dans une scène de combat comique), et bourdonnant comme de gros insectes patauds. L'univers tout entier du film présente un monde aux relents totalitaires, notamment à travers ses pubs sachant tout de votre identité et vous interpellant (citation assez peu flatteuse de Gap, Coca Cola, etc.). C'est dire si le film porte sur l'Amérique néoconservatrice un regard sans complaisance.

Est-ce pourtant bien le propos du film lui-même ? Indépendamment des opinions de Steven Spielberg, il faut constater que la nouvelle de Philip K. Dick, « Rapport minoritaire », est ancienne, elle date de 1956, et que le scénario du film était entièrement écrit avant septembre 2001, puisque le tournage a commencé en mars de la même année, peu après l'investiture du président conservateur. L'analogie entre *Minority Report* et les guerres préventives de G. W. Bush est donc probablement fortuite. L'allégorie, pour saisissante qu'elle m'ait paru, est de mon fait : elle est projetée ou, au mieux, permise par le film, anticipant sur un avenir possible. Si l'on suit la seconde hypothèse, on retrouve là l'originalité des grands auteurs de science-fiction ou de romans d'anticipation, qui savent percevoir les travers de nos sociétés, au point d'en présenter les possibles développements futurs, d'une façon qui continue d'être saisissante plusieurs décennies plus tard. Il est frappant par exemple de constater qu'un roman comme *1984*, écrit en 1948, continue d'être cité pour dénoncer l'évolution de nos sociétés, comme les ouvrages de Kafka, écrits pour la plupart dans les années 1910.

Malgré la difficulté à distinguer, dans les faits, les métaphores potentielles (voire les métaphores implicites) et les métaphores projetées, il y a donc bien une différence, les premières étant en quelque sorte, sinon appelées par les œuvres, du moins tolérées, permises, et les dernières constituant plutôt un tour de force – voire un coup de force – interprétatif. Bien sûr, un interprète peut bâtir une métaphore à partir d'un film, par exemple pour expliquer l'œuvre ou pour illustrer une idée, sans supposer qu'elle a été voulue ou autorisée par l'auteur, et sans que la métaphore soit forcément erronée pour autant. Seulement, dans ce cas, il bâtit *une autre métaphore*. Il ne prétend plus déceler une métaphore dans l'œuvre : il en construit une nouvelle. C'est là toute l'ambiguïté des lectures allégoriques : discernant dans l'œuvre un autre niveau de lecture, elles se présentent à la fois comme métaphores projetées et comme disant la vérité de l'œuvre. Entièrement prises par la découverte d'une analogie, elles négligent parfois d'éclaircir la nature de leur intuition. Or, si certaines sont authentiques, qui prolongent une métaphore déjà présente dans l'œuvre, ne serait-ce qu'en filigrane, une métaphore réalisée mais implicite ou une métaphore potentielle, d'autres se contentent d'introduire une idée nouvelle, une idée personnelle. Le fait de projeter une métaphore,

ou une nouvelle interprétation de celle-ci, n'est évidemment pas illégitime en soi : cela ne le devient que lorsque la métaphore ne se donne pas comme telle, comme projetée ; elle court alors le risque de constituer une erreur.

Prenons l'exemple d'Alain Vézina, qui se penche sur les films de monstres japonais dans *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*. La netteté du propos est généralement remarquable. Malgré le titre et quelques passages ambigus, où il est question de la « manière évidemment métaphorique » dont le cinéma rend compte de la société, il n'est pas suggéré que tous ces films de monstres proposent délibérément une métaphore du Japon : c'est l'auteur qui discerne ici une « métaphore » ou, pour parler plus exactement, qui relève une analogie ; c'est lui qui la crée ou la recrée, qui la fait émerger. De façon générale, Alain Vézina se contente de relever une surprenante convergence entre ces créatures fantastiques et les périls planant sur le Japon issu de la Seconde Guerre mondiale : ce qu'il souligne constamment, c'est plutôt l'idée d'une correspondance, d'un « parallèle », d'un « écho », et le terme qu'il emploie le plus souvent est celui d'« incarnation »¹⁶³ – ce qui ne l'empêche pas, à l'occasion, de discerner une authentique intention allégorique dans les films, d'y percevoir une « évocation symbolique » de tel événement ou de telle menace, comme pour le premier *Godzilla*, de Ishiro Honda.

On peut d'ailleurs penser à beaucoup d'autres films fantastiques, d'horreur ou de science-fiction, américains notamment : outre *Minority Report*, on pourrait citer *Shining* de Kubrick, *La Nuit des morts-vivants* de Romero ou *Total Recall* de Verhoeven par exemple. Certains, de toute évidence, proposent délibérément une métaphore de l'Amérique ou du monde contemporain. Je pense par exemple au drapeau américain, dans *Shining*, qui apparaît sur le pull de l'enfant quand il va explorer les étages – celui-ci nous apparaît volontiers comme un astronaute – ou à la fin « ironique » du film de Romero, telle que commentée par Serge Daney, qui fait des Blancs les monstres les plus redoutables pour Ben, le héros noir.¹⁶⁴ Rien dans d'autres films ne semble l'attester, en revanche. *La Nuit des morts-vivants* est intéressant de ce point de vue. D'un côté, même si le thème du racisme est étrangement absent du film, comme le souligne Daney, du moins avant la fin, l'idée que Ben est un étranger, pour le Blanc timoré et buté qui se cachait dans la cave, est soulignée par la volonté du Blanc en question de ne pas lui ouvrir la porte, quand il revient de la sortie pour remplir la camionnette d'essence. Il tente d'ailleurs de le tuer avec le fusil, comme un mort-vivant, quand le fusil est à terre. Mais, d'un autre côté, le mort-vivant apparaît comme une figure qui irrigue le film, qui impose son comparant un peu partout, sans qu'il soit tout de suite aisé de donner à ces associations une signification, comme si Romero ne savait que faire d'une analogie qui s'impose à lui, avant de lui donner un sens *in fine*. On le voit d'abord avec la femme qui fuit, qui se réfugie et semble prostrée, qui bouge au ralenti, lentement, qui ne comprend pas les enjeux de la situation, qui ressemble à une mort-vivante. L'image s'impose au spectateur, à plusieurs reprises : la peur et la douleur l'ont transformée – et peuvent se communiquer. Puis c'est Ben, qui surgit dans la maison quand elle tente de sortir, qui est filmé comme une apparition : entouré de morts-vivants, s'il n'était pas un héros si positif, il passerait pour un zombie lui aussi. On comprend alors qu'il *peut* être perçu par la jeune femme comme étant devenu un mort-vivant à son tour, mais sans savoir que faire d'une telle idée. Seule la fin du film clarifie vraiment les choses : tué par un Blanc, il meurt par méprise, mais on devine le thème du racisme, non seulement avec le le générique de fin qui peut évoquer la chasse à l'homme et le lynchage du Ku Klux Klan, mais aussi avec ces hommes en armes, juste

163 A. Vézina, *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 13, 17, 33, 44, 47, 53...

164 S. Daney, *La Maison cinéma et le monde, 1. Le temps des Cahiers. 1962-1981*, P.O.L., Paris, 2001, p. 114-115.

avant, parcourant la campagne et abattant tout homme qui bouge aux alentours de la maison, où le Noir est encore enfermé. La métaphore apparaît donc inscrite dans le film, mais avec une signification relativement flottante, dans un premier temps.

Le lien s'établit donc parfois, pour les films de monstres, dans une relative inconscience : il n'en est pas moins fort, mais il se développe évidemment en des termes différents. Il convient donc de distinguer fermement la métaphore qui serait suggérée par tel ou tel film, parfois *malgré lui*, et la métaphore vraiment proposée par un auteur : on n'analyse pas une production de l'inconscient de la même façon qu'une allégorie délibérément façonnée, même si toutes deux ressortissent à une étude de l'imaginaire.

Il est intéressant de relever, à ce propos, cette hésitation sur la question de savoir si l'on invente ou l'on découvre une métaphore, quand on interprète : quand Alain Vézina parle des films de monstres comme rendant compte de « manière évidemment métaphorique » de certains aspects du Japon d'après 1945, il semble supposer que la métaphore est dans l'œuvre mais le plus souvent implicite.¹⁶⁵ Il se garde pourtant de généraliser, on l'a vu, et de prétendre que c'est le cas de tous les longs-métrages en question. Et pour cause : si tous les monstres, ou les fantômes, les créatures fantastiques, sortent de l'imagination des hommes, ils ne se donnent pas tous pour tels. Certaines histoires thématisent cette question, comme celles qui présentent les personnages du Golem, de Frankenstein ou de Hulk : l'homme ou la civilisation est responsable du monstre, qui naît de sa folie, de ses erreurs. D'autres créatures sont beaucoup plus clairement des émanations de l'inconscient, comme les fantômes, ces traces d'un passé qui ne passe pas, ce « souvenir » d'un crime qui fait retour, voire les vampires.¹⁶⁶ Ajoutons que, dans certains cas, les personnages sont dès l'origine dotés d'une ou plusieurs significations allégoriques, comme la créature de *Frankenstein* de Mary Shelley, les morts-vivants de *Le Jour des morts-vivants* ou le monstre aquatique dans *The Host* de Bong Joon-Ho : que le monstre soit ou non issu de l'homme, il permet à l'auteur de parler de la société, qui n'est pas moins monstrueuse, inhumaine. Sans même évoquer le cas de métaphores qui seraient produites par l'inconscient, comme le lien entre la morsure du vampire et l'acte sexuel, ou l'emprise du vampire et l'aliénation amoureuse, cette autre « succion » du sang, cet autre « vampirisme », on voit donc que la question de l'invention ou de la découverte de la métaphore n'est pas simple : celui qui projette une métaphore (re)découvre parfois celle que l'auteur a placée dans l'œuvre, délibérément ou non. On peut découvrir en croyant inventer (cas de la métaphore heuristique) mais aussi inventer en croyant découvrir (cas de la métaphore projetée qui s'ignore). Dans le cas de l'inconscient, il semble que la question n'ait plus de sens : la métaphore est à la fois découverte et invention. On pourrait même dire qu'il n'y a parfois qu'un seul auteur, qu'il soit collectif ou individuel. Cela n'empêche évidemment pas, alors, de réinventer ce qu'on découvre (mise en forme de la métaphore, qui permet de travailler la signification, de mieux comprendre la métaphore), et encore moins de redécouvrir ce qu'on invente (éternelle fonction heuristique de la métaphore, qu'elle vienne de soi ou des autres).

165 A. Vézina, *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*, op. cit., p. 13.

166 *Hamlet* l'indique bien par exemple : le jeune héros de Shakespeare a besoin de vérifier les propos du fantôme de son père, il doute de sa réalité, il craint que le diable ne se joue de lui précisément en flattant une *tendance*, son désir de tuer le nouvel amant de sa mère ; il ne parvient pas à croire que cette apparition soit guidée par le seul impératif de venger une injustice, par un impératif vraiment ou uniquement « moral ».

Digression sur « une métaphore de » : la métaphore comme illustration exemplaire, symptôme, archétype

Il faut remarquer au passage un certain usage du mot « métaphore » qui nous intéressera ici au premier chef. Alain Vézina emploie « métaphore » au sens d'allégorie, de représentation imagée, symbolique, qu'elle soit délibérée ou non. On dit parfois que *1984* d'Orwell ou *Le Procès* de Kafka sont des métaphores de notre époque, ou que tel personnage féminin est une métaphore de la féminité. On a pu dire que *La Cienaga* était une métaphore de la bourgeoisie argentine décadente, ou le poker « une métaphore de la vie en société ». Aussi pertinentes que soient les analyses en jeu, ces exemples posent problème, car l'usage qu'ils font du mot « métaphore » finit par confondre l'œuvre et le regard sur l'œuvre. Il n'est pas innocent d'ailleurs que ces occurrences, comme les suivantes, soient souvent tirées de la presse ou d'une littérature que l'on pourrait dire de vulgarisation : ce sont des propos qui ont fait l'objet d'une moindre vigilance critique. Jacques Gerstenkorn, qui note un semblable flottement sur l'usage de la notion, en relève justement des exemples dans un journal télévisé ou chez des critiques de cinéma.¹⁶⁷ Ces exemples me semblent intéressants malgré leur statut culturel, ou peut-être grâce à lui d'ailleurs, parce qu'ils témoignent éloquentement d'une incertitude que l'on peut trouver ailleurs, mais assourdie.

Prenons l'exemple d'un entretien avec Jean-Louis Trintignant où celui-ci raconte son enfance, « dans [une] grande maison bourgeoise » de Provence, et explique que sa mère lui a transmis la passion du poker :

C'est même elle qui m'a donné le virus ! Je l'ai tellement vue, enfant, perdre à la maison ! Je m'étais juré, plus tard, de la venger ! J'avais bien compris qu'elle n'avait aucune des qualités nécessaires pour gagner à ce jeu : la fourberie, l'hypocrisie, l'impassibilité, la cruauté. Au poker, on ne s'attaque jamais au gagnant, toujours aux joueurs en difficulté. Quand quelqu'un est en situation de faiblesse, il faut davantage l'accabler, être ignoble. C'est une métaphore de la vie en société.¹⁶⁸

La forme de l'expression, comme son usage, est typique : alors que Jean-Louis Trintignant *propose* une métaphore, il fait comme si la métaphore n'était pas de lui, comme si elle était dans le jeu même du poker, comme s'il s'agissait d'une sorte d'œuvre, d'un texte, d'une réalité où pourrait s'inscrire une métaphore et où, en l'occurrence, elle serait effectivement inscrite. On pense alors à tous les liens métaphoriques qui existent entre la société actuelle et le poker : le joueur qui fait « la banque », par exemple, ou l'expression « plein aux as » qui en provient et qui désigne l'homme riche. On pense à l'histoire du poker, à son succès aux États-Unis, notamment dans le milieu des pionniers, de la conquête de l'Ouest et de la ruée vers l'or, que cette assimilation soit fondée ou largement fantasmée. L'expression de Jean-Louis Trintignant ne suppose pas en effet que le poker est une « simple » façon de qualifier la société, plus efficace qu'une autre. Ce n'est pas une allégorie qu'il propose. Il émet l'idée d'un lien étroit, quasi organique, entre la société actuelle et le jeu du poker. Probablement, comme pour tous les jeux qui ont du succès, a-t-il raison : comme d'autres réalités sociales, ce sont des symptômes, des images révélatrices, des miroirs grossissants, sinon déformants.

Néanmoins, on voit bien le problème ici : la métaphore n'est pas dans le réel, ou alors en partie seulement ; elle est aussi et surtout dans le regard porté dessus, elle est projetée. Si le poker exprime

167 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 102-103.

168 « Vieillir, on ne m'avait pas prévenu », *Télérama* n° 2662 du 17 janvier 2001, p. 61.

des caractères de la société, c'est qu'il en fait partie : c'est le lieu où ces caractères de la société peuvent s'exprimer de façon exemplaire. Mais la métaphore est partielle, partielle, réductrice. La suite de l'entretien avec Jean-Louis Trintignant l'indique bien. La journaliste l'interrogeant, « et vous avez aimé ce jeu-là ? », l'acteur est obligé de le ramener à lui, de faire des liens avec l'autre part de sa personnalité, qui était déjà une autre part de la personnalité de sa mère, qui « récitait par cœur *Andromaque, Phèdre* ou *Bérénice* ». Il explique comment il a aimé le poker : « Comme un fou. J'en ai vécu, même, à un certain moment de ma vie. » Même s'il tisse des liens avec le tableau précédent, en évoquant l'« ami corse un peu louche » qui lui en a beaucoup appris, et « les parties avec les voyous », « le couteau sur la table », qui font peur, il conclut : « C'est terrible et c'est magnifique à la fois de se voir perdre dans ces moments-là. On a l'impression qu'on n'en sortira pas vivant, on est prêt, presque, à en mourir. Comme un acteur à la fin d'une scène. » Si le poker est une métaphore de la vie en société, c'est donc aussi « une métaphore » du théâtre, un jeu pour les « acteurs ».

Le problème de cette expression : « une métaphore de », ou du moins de son usage, n'est donc pas seulement qu'il s'agit d'une métaphore projetée. C'est surtout que la métaphore en question ignore souvent, dans le même temps, toute dissemblance. Elle suppose *dans le réel* le schématisation de l'idée. Quand l'idée est énoncée à travers la métaphore projetée, c'est comme si la société était réellement comme une partie de poker entre professionnels, où la moindre faiblesse *doit* être éliminée.

Cet usage de l'expression « c'est une métaphore de » est très fréquent. Dans son roman *Le Supplice de l'eau*, Percival Everett met en scène la vengeance d'un Américain dont la fille est assassinée, qui séquestre et torture un inconnu parce qu'il le croit coupable. À propos de son livre, il explique :

Je suis capable de comprendre qu'un homme – on va dire : normal –, soudainement devienne un bourreau. C'est ce à quoi on assiste tous les jours. Évidemment, c'est une métaphore de l'Amérique. *Le Supplice de l'eau* est un livre de protestation, d'accusation, d'inculpation de l'administration Bush. Il est ma colère, ma réaction à l'outrance de ces guerres que mon pays a choisi de mener, ces horreurs dont il est capable, en particulier le traitement des prisonniers, la torture.¹⁶⁹

La comparaison, cette fois, est dans l'œuvre elle-même, qui tisse des liens entre l'acte d'Ismaël et les agissements des services secrets américains, en Irak ou à Guantanamo, « justifiés » par la défense de la démocratie et des droits de l'homme. C'est une véritable allégorie : la métaphore n'est pas projetée. Mais elle se présente, elle aussi, comme disant la vérité de l'Amérique, comme Jean-Louis Trintignant prétendait dire la vérité de la société à travers le poker. L'allégorie n'en présente pas moins une belle épaisseur, une certaine ambiguïté, comme dans *Le Mariage de Maria Braun* d'une certaine façon, et cette épaisseur participe de la fonction de révélation : ce père basculant dans la barbarie est compris avant d'être jugé ; paradoxalement, c'est cela qui rend sensible la folie de la CIA. La même déraison se perçoit mieux, en effet, quand le protagoniste n'est plus une collectivité mais un particulier – même si l'on pourrait discuter le fait d'assimiler à un seul individu, que ce soit un père ou pas, non seulement ceux qui commettent des actes de barbarie, dans les prisons de la coalition par exemple, mais aussi ceux qui prennent la responsabilité d'actes illégaux, qui justifient la torture et organisent la mainmise sur un pays.

Quoi qu'il en soit, on perçoit ici un même usage du mot « métaphore » : très proche de l'idée d'allégorie, la métaphore devient synonyme de reflet, de symptôme, de symbole ou d'archétype.

169 Entretien avec Percival Everett, *Télérama* n° 3121, novembre 2009.

Ismaël devient l'exemple typique d'une certaine violence contemporaine. Le poker devient une sorte d'archétype lui aussi. Comme pour Godzilla, on retrouve l'idée d'illustration exemplaire. Seulement, on peut déceler un autre phénomène dans tous ces exemples : si le poker exprime parfaitement la société, c'est qu'il en fait partie et qu'il a été modelé par cette société. Il en va de même pour Ismaël et Godzilla : ce sont des parties du tout auxquels ils sont comparés. Sur le plan logique, on est donc en présence d'un cas très particulier de métaphore : en choisissant ce nom-là, on semble négliger que le comparant est la conséquence du comparé, ou du moins qu'il est contenu dans le comparé, qu'il fait partie du même phénomène. Nos rhétoriciens diraient que ce n'est pas une métaphore mais une métonymie ou une synecdoque, et ils n'auraient pas tort non plus.

La métaphore étant un acte qui permet, qui précède une éventuelle conceptualisation, il est normal qu'elle présente toutes sortes de rapports logiques entre les deux séries d'éléments qu'elle rapproche : ce cas de métaphore « métonymique », ce cas d'allégorie si l'on préfère, en fait partie. Mais ce n'est qu'un cas particulier, de même que le cas où la métaphore rapproche deux réalités de même niveau, en vertu d'un lien qui existerait avec un troisième terme. Pour reprendre le vocabulaire rhétorique traditionnel, la métaphore peut en effet rapprocher l'espèce du genre, ou l'espèce de l'espèce, comme elle peut le faire de deux réalités qui n'ont rien à voir apparemment entre elles, de deux genres en quelque sorte. Seulement, la force de la métaphore vient précisément de cette indétermination. Pour l'esprit qui y recourt, ce ne sont pas des espèces ou des genres qu'elle réunit : ce sont des choses, des réalités ou des idées, avant toute catégorisation, et c'est bien pourquoi elle peut briser le carcan d'une mauvaise catégorisation.

Voilà néanmoins ce qui pose problème dans ce usage du mot « métaphore », proche de l'allégorie, de la métaphore projetée : il présente comme analogie ce qui est *en même temps* conséquence, il révèle comme vérité analogique ce qui est en fait logique, il ne dévoile pas ce qui est pourtant assez apparent. Bien sûr, ce n'est qu'un mot : ceux qui l'emploient ne se leurrent pas si souvent, ne se payent pas toujours de ce mot-là. Le discours qu'ils développent corrige souvent le problème. Néanmoins, j'y insiste, il peut induire en erreur : il assimile la métaphore à quelque chose qui lui est assez étranger, l'allégorie, le symbole notamment.

J'en veux pour preuve deux ou trois derniers exemples, tirés de *Télérama* : cet hebdomadaire fourmille, comme quelques autres, de cet usage ambigu du mot « métaphore ». À propos du cafouillage ministériel qui a précédé la nomination de Hortense Archambault et Vincent Baudriller à la tête du festival d'Avignon, Daniel Conrod évoque un « imbroglio éminemment métaphorique ». ¹⁷⁰ Probablement l'auteur de l'article a-t-il voulu jouer avec le double sens du mot « imbroglio », à la fois « situation confuse » et intrigue compliquée d'une pièce de théâtre, mais le mot « métaphorique » ne manque pas d'être surtout perçu comme synonyme de « révélateur » : la métaphore théâtrale n'est pas filée dans le texte ; en revanche, l'idée de « cafouillage » ne cesse d'être développée, mettant en cause non seulement le ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon, mais aussi les différents « candidats » pressentis en 2002 pour présider le festival. L'auteur suggère d'ailleurs que « notre système culturel, souvent célébré comme le plus sophistiqué du monde, n'est plus capable de se renouveler ni de fabriquer de nouvelles générations de meneurs un peu flamboyants. Autrement dit, la machine est bloquée. » L'imbroglio est donc « métaphorique » en cela qu'il révèle exemplairement cette réalité institutionnelle : « la machine est bloquée ». Si la situation de l'automne 2002 apparaît alors comme une « métaphore » de l'état du système culturel français, c'est bien, une nouvelle fois, au sens de « symbolique », d'« exemple typique ». La

170 « Sur le front d'Avignon », *Télérama* n° 2755 du 30 octobre 2002, p. 24-26.

ressemblance n'a plus rien de paradoxal : la métaphore est perçue comme une image au sens le plus pauvre du terme, comme illustration d'une idée.

Un autre exemple, plus riche, se trouve dans un article sur *Au fond des bois* de Benoît Jacquot : Louis Guichard interprète ce film tiré d'un fait divers de 1865 comme « une métaphore fulgurante de la passion – littéralement quelque chose que l'on subit ».¹⁷¹ Il n'y a pourtant pas de métaphore ici, pas de rapprochement entre deux réalités différentes, mais une illustration exemplaire des pouvoirs et des dangers de l'amour, une occasion de réflexion sur la passion – une allégorie, à l'extrême rigueur, mais nullement attestée... Ce que l'on peut dire, ce qui intéresse le critique, c'est que Benoît Jacquot figure la passion de façon éloquente : on peut formuler l'hypothèse d'une intention consciente du cinéaste, mais sous-jacente, de *réfléchir* la passion, en effet. Louis Guichard relève d'ailleurs le goût du réalisateur pour la littérature amoureuse avec *Adolphe*, tiré de Benjamin Constant, ou *Les Ailes de la colombe*, de Henry James. On pourrait ajouter encore d'autres références, beaucoup d'autres œuvres de B. Jacquot : le téléfilm hélas méconnu *La Vie de Marianne*, par exemple, adapté de Marivaux, ou *Sade* : ce n'est pas seulement la littérature amoureuse qui l'intéresse, mais aussi libertine, et la question de l'emprise, voire de la manipulation, est centrale dans son œuvre, comme dans *Au fond des bois*. De ce point de vue, on pourrait suggérer que le vagabond manipulateur n'est pas moins exemplaire que la jeune fille vierge, que ces deux figures incarnent les deux versants de la plupart de ses personnages ou de ses films, où se mêlent souvent candeur et rouerie, comme dans toute bonne littérature libertine – le libertin se révélant plus naïf qu'il ne le croyait, et l'ingénue pas si candide – l'œuvre de Benoît Jacquot nous présentant moins de vierges éplorées que de fausses ingénues. Néanmoins, si la suite de l'article donne un peu de consistance à cette idée de réflexion, *via* l'allégorie, sur l'amour, elle n'établit pas de jonction nette. Le critique propose en effet deux autres métaphores, potentielles, qui ne suffisent pas à convaincre complètement.

Tout l'article est bâti en fait sur le dialogue entre cette œuvre et *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut :

Les deux films montrent une jeune femme sous influence, métamorphosée par ses sentiments et ses désirs, suivant éperdument un homme loin de tout ce qui constituait sa vie d'avant. Au-delà de la parenté des costumes, Isild Le Besco, impressionnante dans les états limites, transe et pâmoison, évoque parfois, de façon subliminale, Isabelle Adjani en Adèle.

C'est donc l'idée d'une métaphore potentielle avec le personnage de Truffaut qui semble exprimée : le parallèle est souligné, il s'appuie sur plusieurs aspects des deux films, soigneusement pointés. Bien que « subliminale » dans le long-métrage, la « parenté » avec le personnage d'Adèle H. est affirmée. Le titre de l'article est d'ailleurs éloquent : « Histoire de Joséphine H. ».

Néanmoins, la comparaison est vite précisée, corrigée :

Mais *Au fond des bois* sonne comme une réponse vigoureusement contradictoire au film de Truffaut. Pour Benoît Jacquot, la passion, si violente soit-elle, est un pays d'où l'on revient, tandis qu'Adèle Hugo y perdait à jamais la raison. Le dérèglement des sens, l'attraction irrésistible, l'envie de marquer la chair de l'autre ne sont qu'un moment à vivre « au fond des bois », dans un arrière-monde, en deçà de la conscience et du discernement, avant de reprendre ses esprits et sa position sociale.

171 « Histoire de Joséphine H. », *Télérama* n° 3170 du 13 octobre 2010, p. 61-63.

Le film de Benoît Jacquot proposerait donc un dialogue avec celui de Truffaut : c'est l'argument central de l'article pour justifier la « métaphore » qu'il propose. Même si l'on admet cette hypothèse, cela suffit-il à faire du film une allégorie de l'amour en général, de la passion qui dévaste mais ne tue pas ?

Une dernière métaphore est enfin proposée, dans les deux dernières phrases de l'article :

Il y a enfin, pour ceux qui aiment débusquer dans les films une réflexion sur le cinéma, l'image, en filigrane, de la relation entre metteur en scène et interprète. Un cinéaste n'est-il pas ce vagabond mystificateur, qui fait faire des choses incroyables à une actrice avant qu'elle ne passe à autre chose, plus forte de toutes les larmes versées bon gré mal gré ?

Cette image du cinéaste comme « vagabond mystificateur » possède un évident pouvoir de séduction. Mais, sans autre argument, elle apparaît à demi projetée, potentielle donc : elle est surtout réalisée dans le texte de l'article. La première des deux dernières phrases est justement très intéressante pour cela : elle témoigne du besoin de la catégorie de métaphore potentielle. Les scrupules du journaliste font que la métaphore n'est pas présentée comme certaine, réalisée : « pour ceux qui aiment débusquer dans les films... » nous dit Louis Guichard. Il y a bien pour lui quelque chose à « sortir du bois ». Et si l'image n'en est pas moins présentée comme *faisant partie* du film, elle est présente « en filigrane ». La métaphore est donc avouée comme incertaine.

Les deux métaphores potentielles de l'article ne sont donc pas déterminantes : le dialogue avec *L'Histoire d'Adèle H*, la comparaison avec le personnage de Truffaut ne suffit pas à faire du film une allégorie de l'amour en général ; et la métaphore du réalisateur comme « vagabond mystificateur », qui paraît plus projetée que réalisée, mène de plus l'image sur un terrain trop particulier pour permettre une telle généralisation. Nous avons donc clairement ici, à mon sens, une métaphore ou une allégorie projetée, critiquable en cela qu'elle ne cerne pas la spécificité d'*Au fond des bois* – ce que la critique de Louis Guichard fait par ailleurs, là n'est pas la question. Beaucoup d'autres films pourraient être qualifiés, en suivant la même logique, d'allégorie de la passion : le fait de proposer une réflexion sur l'amour qui entraîne, d'en proposer une illustration exemplaire, ne suffit donc vraiment pas.

Toujours dans *Télérama*, François Gorin propose à son tour de considérer un film, *Vertigo* en l'occurrence, comme une métaphore, dans un article sur les cheveux au cinéma, écrit à l'occasion de l'exposition de la cinémathèque sur « brune, blonde » :

En matière de cinéma capillaire, *Vertigo* (*Sueurs froides*) marque évidemment un sommet. Qu'est-ce qui distingue la femme désespérément aimée, fantasmée, regrettée, de son sosie, croisé par hasard ? Une coiffure, une couleur. Mais surtout, entre la blonde au chignon altier (Kim Novak) que James Stewart voudrait tant ressusciter et la rousse frisottante (Kim Novak aussi) qu'il s'acharne à transformer, il y a l'infinité distance qui sépare l'illusion de la réalité. La blonde est une chimère, une mystification. Elle est cinéma.

Sublime métaphore, *Vertigo* reflète deux vérités historiques. La chevelure au cinéma fut, premièrement, un dispositif érotique, une affaire d'hommes qui affublaient leurs actrices de coiffures à même de provoquer, d'entretenir leur désir. Et qui dirigeaient leurs gestes de coquetterie capillaire à l'avenant. Deuxièmement, elle fut (et reste) une addition d'artifices, de trompe-l'œil : éclairages, postiches, demi-perruques, extensions, etc. Peu d'actrices, dans l'histoire du cinéma, ont eu, à la ville, une chevelure aussi abondante et éclatante que celle qu'elles arboraient à l'écran [...].¹⁷²

172 F. Gorin, « La chevelure fantastique », *Télérama* n° 3169 du 6 octobre 2010, p. 44-48.

Tout cela est connu. Jean-Pierre Esquenazi a étayé plus largement l'hypothèse que « *Vertigo* est l'une des meilleures traductions de l'intimité hollywoodiennes », que ce film réfléchit « la présence d'Hollywood en son sein » et qu'il la constitue en « matière première » pour son récit.¹⁷³ Il souligne précisément à quel point l'hypothèse est légitime. Mais peut-on parler pour autant de « métaphore » ?

À la différence du film précédent, il est évident ici que Judy peut constituer une image de l'actrice face au personnage joué par James Stewart : Scottie met en scène Judy pour la transfigurer, pour retrouver Madeleine, la femme aimée. Métamorphose qui, par le pouvoir du cinéma, se révèle d'ailleurs possible, puisque Judy se révèle *être* ou plutôt *avoir été*, contre toute attente, Madeleine. Le film d'Hitchcock propose donc, *très probablement*, une allégorie sur le pouvoir du cinéma, qui permet tout à la fois de dissimuler Judy sous Madeleine, lors d'une première mise en scène dont le détective fut la dupe, celle de son « ami » Elster, et de révéler la vérité, à travers le maquillage et le travestissement, de révéler qui est Judy, sous les traits de Madeleine « ressuscitée ». Formidable dispositif qui permet au personnage de découvrir à la fois la manipulation dont il a fait l'objet, la véritable identité de la femme aimée, et le caractère en partie factice de son émotion, la nature éminemment complexe de son trouble amoureux – la possibilité de tomber amoureux, non pas d'une personne réellement existante, mais d'un personnage.

Jean-Pierre Esquenazi expose et développe dans son ouvrage ce type d'interprétation, en faisant par exemple de la mort de Judy, à la fin de *Vertigo*, une image du sacrifice de la femme réelle exigé par l'industrie cinématographique et d'une certaine façon par Hitchcock lui-même. Mais l'auteur de l'étude se montre prudent. Il souligne que, pour sa part, il se passe de l'« hypothèse intentionnelle », que le film « *ne décrit pas le star-system ; il le déplace, pour en faire, non l'instrument de la production, mais l'instrument du récit.* »¹⁷⁴ Il n'en va pas de même pour François Gorin. En tirant la métaphore du premier paragraphe du côté d'une réflexion sur les artifices du cinéma, il lui en superpose une autre, qui fait perdre un peu de vue la première. D'un paragraphe à l'autre, il déplace insensiblement le comparé : après avoir proposé une interprétation allégorique du personnage de Madeleine, il fait du film lui-même une « sublime métaphore » du cinéma, de ses pouvoirs et de ses dangers. Ce scénario second peut aujourd'hui être considéré comme largement attesté, nous venons de le voir : la métaphore du réalisateur et de l'actrice, probablement projetée par Hitchcock, se trouve suggérée par plusieurs indices et comme confirmée par l'extrême cohérence du propos, bien soulignée par J.-P. Esquenazi. Kim Novak partage aussi cette interprétation : « Je ne correspondais pas à son image de la blonde idéale. À mon avis, il était conscient d'avoir commis une erreur en me choisissant, et il a choisi de prendre parti de cette erreur. C'est comme s'il avait voulu se mettre dans la peau du personnage de Scottie qui découvre Judy en espérant retrouver Madeleine et n'y arrive pas... Hitchcock espérait retrouver en moi une blonde à la Grace Kelly, ce qui n'était pas le cas, tout en croyant qu'il arriverait à changer ma nature. Du coup, on retrouve cette résistance à l'écran. »¹⁷⁵ Rien dans *Vertigo* n'interdit cette lecture, en effet, et certains indices semblent même l'encourager, comme ce détail relevé par Truffaut et confirmé par Hitchcock : Kim Novak ne portait pas de soutien-gorge sous son chandail, pendant le tournage, et elle s'en vantait. Or, dès la deuxième séquence du film, Scottie discute avec Midge d'un soutien-gorge révolutionnaire, sans bretelles ni

173 J.-P. Esquenazi, *Vertigo*, CNRS éditions, Paris, 2011, p. 269, 153 et 267.

174 *Ibid.*, p. 270, souligné par l'auteur. L'idée est répétée, p. 276.

175 Entretien avec Kim Novak, *Le Monde* du 7 mars 1997, p. 27.

agrafes, création d'un ingénieur en aéronautique à partir du principe des ponts autoportants : on ne peut s'empêcher de percevoir là une métaphore potentielle, sans que les contours en soient bien clairs. Le thème du pont, néanmoins, évoque clairement Elster (qui habite près d'un pont) et Madeleine (qui aime à passer l'après-midi près d'un pont, et qui se jettera à l'eau à cet endroit). Mais c'est surtout la sophistication du sous-vêtement qui évoque le personnage de Madeleine, avec ses cheveux retenus et son image de « blonde sophistiquée », plutôt que Judy, avec son « animalité » ou sa « bestialité », comme il semble convenu de le dire depuis Truffaut de Kim Novak, et avec ses cheveux libres comme ceux de Midge. La référence à l'aéronautique fait enfin songer à l'idée d'un « armement » féminin, qui semble bien dans l'ordre des pensées d'Hitchcock. D'ailleurs, Madeleine fera tourner la tête de Scottie... Quant à Grace Kelly, elle venait de se marier, deux ans avant le film : ce mariage ne semblait pas une bonne idée au réalisateur. Il pouvait même lui apparaître comme une forme de mort, doublement : non seulement parce que l'actrice avait déclaré qu'elle ne jouerait plus pour le cinéma, mais aussi parce qu'elle allait vivre à Monaco avec son mari et sa belle famille. L'auteur de *La Main au collet* n'avait-il pas déclaré que la fin de ce film, avec le mariage du héros et l'installation de la belle-mère, était tragique ? L'identification à Scottie, désireux de ressusciter une blonde, et d'autant plus désespéré qu'il n'a qu'une rousse sous la main, est donc hautement possible.

Mais, si cette métaphore est possible, elle reste entièrement implicite, voire potentielle, et plutôt justifiée par des éléments extérieurs. Faire de *Vertigo* une « sublime métaphore » du cinéma, qui « reflète deux vérités », comme le dit François Gorin, c'est déjà réduire la portée du film, projeter en lui, comme étant sa vérité, une image seulement possible, appelée mais non entièrement réalisée, alors que d'autres images le sont, dans le film. Dire qu'il *est* cette métaphore du cinéma, même si c'est en précisant qu'il est une image en particulier du rapport entre réalisateur et actrice, une image aussi de la nature trompeuse de ses artifices, c'est arrêter le mouvement de l'interprétation, trancher de façon trop définitive ce qu'est le film et, par ailleurs, le cinéma. La Madeleine adorée par Scottie doit-elle être *jusqu'au bout* considérée comme une pure illusion, un rêve trompeur, par exemple ? Dans la lecture que propose François Gorin, Madeleine est un pur mirage, une vraie chimère, puisqu'il fait de sa blondeur et de son chignon des traits essentiels de sa personnalité. C'est aussi l'idée qui semble se dégager de *Vertigo*, quand on suit l'interprétation allégorique, « cinématographique », proposée par Kim Novak elle-même : la vérité de son personnage serait d'être rousse. Kim Novak ne sera jamais Grace Kelly pour Hitchcock, en effet. Mais si Scottie tombe amoureux de Madeleine, comment exclure que cela puisse tenir à une part de Judy, sublimée, qui se trouverait révélée ? Le film permet tout à fait cette interprétation : le spectateur peut prendre le parti de Judy amoureuse « contre » Scottie en quelque sorte, lui qui reste enfermé dans sa névrose, qui ne sait pas voir *jusqu'au bout* Madeleine dans Judy, et qui a vu *si peu* Judy dans Madeleine, qui lui fait payer cher sa méprise. Toute la beauté de *Vertigo* vient d'ailleurs de là : de la capacité à s'identifier, comme dans toute bonne tragédie, aux deux personnages principaux, à comprendre la quête de Scottie comme l'espoir désespéré de Judy. Que le détective ait été trompé l'empêche-t-il d'avoir aimé, et de l'avoir été ? Refuser de dialectiser Madeleine et Judy serait appauvrir l'œuvre, et offrir en l'occurrence une conception pauvre du cinéma : le charme du cinéma, son trouble, vient-il seulement de son aspect *bigger than life*, des mirages qu'il nous propose ? Ne s'enrichit-il pas aussi de sa capacité à révéler ce que nous n'avons pas toujours le temps de distinguer dans la vie ? Nous sommes nombreux, je crois, à avoir appris comme Truffaut certaines choses de la vie à travers les films, sans nous arrêter aux plaisirs de fête foraine qu'il peut offrir. Le

cinéma peut nous apprendre à voir Judy dans Madeleine, comme Madeleine dans Judy. Proust ne disait-il pas que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » ? Il peut évidemment en aller de même pour le cinéma, pour le théâtre, pour les acteurs, en raison de cette dose variable de fiction, d'invention, que nous incorporons tous au réel, mais dans des proportions variables, comme Judy pour composer Madeleine, sans que notre réalité en soit nécessairement altérée. C'est un paradoxe vieux comme le théâtre : rien mieux que le masque ne permet d'exprimer certaines vérités. Chez Marivaux, la générosité, la grandeur d'âme du valet ou sa beauté sont mieux remarquées quand il est déguisé en maître. N'y a-t-il pas quelque chose de similaire dans *Vertigo* ? En l'occurrence, il n'y a pas que la coiffure qui fait Madeleine : il y a aussi le tailleur gris, la robe noire, une certaine élégance bourgeoise. Le film ne souffre pas d'ambiguïté à cet égard : quand Scottie l'a retrouvée, Judy s'empresse de cacher le tailleur gris qu'elle possède au fond de sa penderie et, juste après, au restaurant, il remarquera une femme habillée de la sorte, négligeant la « vraie » Madeleine. L'argent d'Elster n'offrait-il pas l'occasion à Judy d'exprimer une élégance, une distinction, que sa condition modeste rendait plus difficile ? On ne peut pas évacuer cette dimension sociale sous-jacente dans le film sans écraser une partie de son histoire, de sa signification. La jeune femme habite une chambre d'hôtel sans charme, par exemple. On tombe plus facilement amoureux dans un restaurant, ou au bord de la mer, voire de l'Hudson. D'ailleurs, une fois que Scottie a retrouvé Madeleine dans Judy, après le long travelling-tourbillon qui les emporte, les deux amants ne semblent plus dans la même chambre. On ne reconnaît pas le lieu. Ils ont l'air de loger dans une suite : on perçoit un couloir, une porte donnant sur une chambre, un meuble pour mettre ses bijoux... L'amour les a transportés ailleurs.

Mais l'expression de François Gorin doit être comprise autrement aussi : sous sa plume, on devine surtout l'idée que *Vertigo* est une métaphore du mythe de la blondeur, de l'éternel combat entre la blonde et la brune, dont ici la rousse ne constituerait qu'un succédané : la blonde est le cinéma, dit-il. La fin de l'article prolonge d'ailleurs cette métaphore. Elle fait écho à l'idée du début du papier, selon laquelle les cheveux sont « un agrégat de cellules mortes » mais aussi « un conducteur absolu d'émotions et de désirs », en concluant : « Le cinéma, comme la coiffure, est décidément expert à insuffler de la vie dans une matière morte. » C'est donc bien le film lui-même et non le personnage qui est comparé au cinéma. De même que *Vertigo* redonnait vie à Madeleine, à la blondeur, ressuscitait Grace Kelly, le cinéma « s'évertue à entretenir, par tous les moyens, sa vieille mythologie glamour ». L'idée que *Sueurs froides* est une « sublime métaphore » est donc bien réductrice, malgré le brio de l'article. C'est avant tout une métaphore projetée, une lecture allégorique permise par l'œuvre mais qui appartient au critique.

Là réside donc le problème, dans les différents cas de « métaphores » envisagés : quand on dit que quelque chose – un personnage, une réalité sociale ou une œuvre – *est* une métaphore, on présente souvent cette métaphore, plus ou moins projetée, comme présente dans la chose même, comme étant le tout de la chose. La fausseté vient de là, dans ce tour de langage, cette facilité qui assimile la métaphore à l'allégorie et au symbole, qui joue avec l'idée de révélation et qui semble débarrasser l'acte d'interpréter de toute subjectivité, au moment même où elle s'exerce par excellence. À l'inverse, l'expression permet aussi de revendiquer une subjectivité, d'introduire une distance, une sorte de scrupule ridicule et pédant, là où il n'y a pas de doute possible. Le problème est de taille, et d'autant plus apparent dans la critique journalistique qu'il se trahit naïvement par

l'expression « une métaphore de » appliquée à tort et à travers.¹⁷⁶ Ailleurs, l'idée semble encore présente, mais elle s'habille un peu mieux : à cause de ces pudeurs, il est plus difficile de la débusquer. C'est pourquoi il m'a paru utile de me pencher sur ces usages « journalistiques », dont on trouvera quelques exemples encore dans les pages qui suivent. Jean-Pierre Esquenazi cède lui-même à cette mode, par exemple, mais d'une façon moins évidente : après avoir évoqué le film d'Hitchcock comme « l'une des meilleures traductions de l'intimité hollywoodienne », il indique que « Hollywood apparaît dans *Vertigo* à trois niveaux différents : comme si une seule métaphore n'y suffisait pas ». Il entretient ainsi, à travers ce terme, un certain flou sur le degré d'implication dans le film de l'« image » en question, alors qu'il n'avait pas manqué de souligner auparavant que cette « paraphrase » constituait un simple « choix interprétatif ».¹⁷⁷

Notons cependant, pour en finir avec cette parenthèse, que l'expression « une métaphore de » est d'autant plus gênante qu'elle ne se limite pas au problème de la métaphore projetée, elle condense plusieurs des principaux problèmes qui peuvent se poser pour appréhender la figure d'analogie, comme la confusion avec l'allégorie, avec le symbole. On relève d'ailleurs cette confusion jusque dans des travaux universitaires. Dans « Fonction de la métaphore dans *Octobre* », par exemple, on trouve déjà en 1973 quelque chose de cet usage : Marie-Claire Ropars y décrit en effet les « différentes représentations de la divinité » dans le film de S. M. Eisenstein pour affirmer qu'elles « fonctionnent comme autant de métaphores de Dieu ».¹⁷⁸ Cette idée possède évidemment pour elle un certain nombre d'arguments – et, en l'occurrence, que nous connaissons l'intention du cinéaste d'exprimer par l'image ce concept de divinité. Mais nous retrouvons en même temps cette acception de la métaphore comme « illustration de l'idée » (l'expression est même présente juste après), comme face visible d'une « généralité abstraite », ce qu'elle peut être à l'occasion, mais qui est pour le moins réducteur, qui gomme la distinction avec l'allégorie, voire le symbole. Il est certain cependant que la séquence, qui n'est probablement pas la plus réussie d'Eisenstein, cherche à dire quelque chose de particulier, à partir de chacune des différentes incarnations de l'idée, et tente de généraliser ces particularités, d'ouvrir une dialectique de nature métaphorique entre ressemblance et dissemblance, susceptible de produire un concept critique de divinité. C'est bien pour cela qu'un tel exemple est moins probant que ceux de la littérature « journalistique » : il s'y mêle une part de pertinence plus grande. Reste que l'usage est éminemment critiquable : la métaphore devient l'illustration d'un concept. Ce que l'on peut dire, dans *Octobre*, c'est que S. M. Eisenstein compare différentes représentations des dieux – mais pas qu'il fait une métaphore quand il compare une idée à chacune de ses incarnations – même s'il est certain qu'il cherche à *attribuer* à l'idée de Dieu certaines *propriétés* de ces représentations, sans y parvenir complètement. C'est probablement là, dans cet échec relatif, que réside le problème : Marie-Claire Ropars analyse la séquence du point de vue des intentions du cinéaste (la fameuse phrase « Dieu est un billot de bois » par exemple), elle comble la lacune des images par des significations qu'elle sait y trouver, elle transforme ainsi la métaphore en quelque chose d'un peu symbolique : la part de convention extérieure augmente.

176 J'aime beaucoup à ce propos la mise au point de J. Gerstenkorn sur deux exemples tirés de la critique cinématographique : on a pu écrire « que *Profession : Reporter* (d'Antonioni) propose une suggestive métaphore de la crise d'identité de l'homme moderne, que *Le Bateau-phare* (de Jerzy Skolimowski) est une métaphore du conflit des générations, alors qu'il le met explicitement en scène » (*La Métaphore au cinéma, op. cit.*, p. 103).

177 J.-P. Esquenazi, *Vertigo, op. cit.*, p. 270-271.

178 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », *Littérature* n° 11, octobre 1973, Larousse, Paris, p. 117.