

## Montage interdit et métaphore interdite ?

L'image permet donc, selon la façon dont elle est comprise, tout autant de dévaluer la métaphore que de la réévaluer. Mais ce n'est pas seulement cette autre compréhension de l'image, plus riche, susceptible de s'appliquer à la métaphore, qui impose de découpler les deux soupçons. Il existe aussi des conceptions positives de l'image qui excluent la métaphore de leur champ, qui réhabilitent l'une sans réhabiliter l'autre. Je pense en particulier aux écrits d'André Bazin et à la tradition qu'il a contribué à rouvrir, toujours vivante aujourd'hui, qui apparaît par exemple sous la plume de certains cinéastes russes d'aujourd'hui, ou chez Michael Haneke, sans parler des nombreuses études critiques ou universitaires qui en partagent les termes. Dans cette conception, la richesse de l'image, liée à sa nature indicielle, s'opposerait notamment à la pratique du montage qui, entre autres interventions sur l'image, la mutilerait. Cette thèse s'illustre particulièrement dans l'article « L'évolution du langage cinématographique » tel qu'il est publié en 1958 dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* mais on en trouve des prolongements, avec de nettes inflexions évidemment, chez Christian Metz par exemple, dans « Le cinéma : langue ou langage ? », publié en 1964 dans la revue *Communications*, et jusque chez Gilles Deleuze, dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* en 1983 et 1985.

Il ne s'agit pas pour moi de rentrer dans une discussion déjà ancienne, de réfuter une nouvelle fois cette opposition entre un cinéma du « montage-roi » et un autre qui serait davantage soucieux du réel, mais seulement de montrer comment cette distinction se nourrit du soupçon sur la métaphore et le nourrit en retour. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette idée émerge en même temps que celle, rencontrée chez Albert Henry, s'appuyant sur Esnault et Estève, d'une métonymie plus respectueuse des liens inscrits dans les faits et d'une métaphore faisant toujours violence au réel. C'est également à la même époque, en 1961 et 1964, que Roland Barthes expose l'idée d'un « message sans code » qui serait celui de la photographie et que, dans « Rhétorique de l'image », la métaphore est placée parmi ces « signifiants de connotation » qui se superposent, d'une certaine façon, à la dénotation, ce « bain lustral d'innocence » que vient corrompre « le monde discontinu des symboles ». Malgré la prudence du sémiologue, malgré l'usage du conditionnel et de divers autres modalisateurs, cette « sorte d'état d'adamique de l'image » n'apparaît pas seulement comme un mythe efficace pour expliquer le pouvoir de l'image : à la suite de Bazin, Roland Barthes évoque ce « fait anthropologique “mat”, à la fois absolument nouveau et définitivement indépassable » que constitue « l'avoir-été-là » de l'image photographique et choisit bel et bien de lire dans l'image un niveau dénotatif « pur », distinct et comme débarrassé de sa double gangue textuelle et connotative, la première ayant notamment « une valeur répressive » face « à la liberté des signifiés de l'image », à sa polysémie, et la seconde témoignant d'une rhétorique de l'image où intervient (encore) l'idéologie.<sup>387</sup> La métaphore fait donc partie de cette rhétorique finalement commune « au rêve, à la littérature et à l'image », lieu par excellence des traits « erratiques » de signification dont le niveau dénotatif semble purifié, même s'il les accueille, s'il les « naturalise » en leur offrant son « bain lustral d'innocence ». La figure d'analogie n'a plus rien de « concret », de « matériel » : elle abandonne à l'image authentique ce pouvoir ; appartenant au niveau connotatif, rhétorique, elle baigne dans l'idéologie, avec toute l'ambiguïté du terme, surtout quand est reconnue par ailleurs la possibilité d'un *message* sans code. Il faut dire qu'en plus, avec la publicité de Panzani, nous avons

---

387 R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Le Seuil, 1964, p. 44-50 en particulier.

un cas de métaphore *in absentia* où c'est le comparant – par exemple la corne d'abondance – qui manque. Voilà qui renforce d'autant plus l'idée d'illusion, sans parler du sentiment d'idéologie, surtout quand l'image est déjà identifiée comme possédant cette fonction de propagande, puisque la métaphore est perçue comme à la fois présente et absente, comme s'imposant de l'extérieur.

Le schéma n'est pas fondamentalement différent chez André Bazin, même si la réflexion de celui-ci ne s'encombre pas de références linguistiques ou sémiologiques et s'il s'appuie principalement sur le cinéma. On sait qu'il est possible, comme le fait Charles Tesson par exemple, de lire chez lui une même croyance dans un Éden de l'image.<sup>388</sup> Je ne crois pas nécessaire non plus de rappeler comment, dans « Ontologie de l'image photographique », il propose une magistrale réflexion sur la « querelle du réalisme » et, dans « Montage interdit », de beaux développements sur le « truquage » du montage. En revanche, il faut souligner que ce qui gêne Bazin dans ce dernier article, en particulier dans le film de Jean Tourane, ce n'est pas tant le montage en lui-même, ses possibilités de « truquer » la perception de la réalité, comme cela se produit dans *Crin-Blanc* de toutes façons, c'est plutôt que le trucage ne s'avoue pas, qu'il n'attire pas l'attention sur lui comme le ferait, par exemple, le dressage d'animaux, comme c'est le cas dans *Rintintin*, autrement dit qu'il recourt à une facilité et ne produit pas ainsi la même qualité d'émotion.<sup>389</sup> De même, à l'inverse, ce qui intéresse Bazin dans son premier article, ce n'est pas tant la « véracité » de l'image photographique, sa prétendue objectivité, que le rapport de croyance que l'on entretient avec elle – d'où la possibilité mentionnée d'un usage « tératologique », surréaliste, celui d'une « hallucination vraie », lorsque la photo réussit, bien mieux que les peintures en trompe-l'œil des amis de Breton, à produire un effet d'illusion sur nous.<sup>390</sup> Aussi S. M. Eisenstein est-il opposé, dans « Ontologie de l'image photographique », au réalisme de Repine : il n'est pas encore concerné par la critique de Bazin, il apparaît même comme le Tintoret du cinéma. Et, de fait, l'auteur partage avec le cinéaste la même aversion pour la perspective, ce « péché originel de la peinture occidentale ».<sup>391</sup> Un réalisme « baroque » semble possible en 1945 à l'auteur de l'article : il s'agit de distinguer « le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes », cette dimension « psychologique » que l'on retrouve dans le réalisme socialiste, et « le véritable réalisme », le réalisme essentiel, le seul à posséder une véritable dimension esthétique, déjà présent dans l'art médiéval et compatible avec une approche spirituelle. Or, ici, Eisenstein et le Tintoret ne sont pas le moins du monde du côté de « l'illusion des formes » : c'est Aragon qui est visé, qui parle de la peinture « comme on aurait pu le faire au XVIII<sup>e</sup> siècle » et qui évoque Eisenstein comme si c'était Repine, ne sachant pas voir que la Russie, si elle fait « de la mauvaise peinture », « fait du bon cinéma ». Voilà qui témoigne, sur la question du réalisme, d'une indéniable subtilité.

Ce qui est plus gênant, en revanche, c'est la façon dont les choses se présentent dans « L'évolution du langage cinématographique », qui rassemble des analyses rédigées entre 1950 et 1955 : il s'agit toujours de défendre la puissance d'événement du photogramme, le « réalisme essentiel » des meilleures réalisations, mais cela se fait désormais sur fond de malentendu – précisément celui auquel Bazin a pris soin d'échapper, pour l'essentiel, dans les articles précédents, quand il ne l'a pas clairement dénoncé. Certes, il souligne encore, en imaginant un nouveau montage « Koulechov », que ce n'est pas exactement le montage qui est « interdit », que c'est *l'esprit* du plan-séquence dont il faut s'inspirer, mais les ambiguïtés l'emportent et, surtout, pour ce

388 Ch. Tesson, *Buñuel, op. cit.*, p. 88.

389 A. Bazin, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 52-54.

390 A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *art. cit.*, p. 14-16.

391 *Ibid.*, p. 11-12.

qui nous concerne, la métaphore est toujours placée du côté du montage-roi, de cette mauvaise part du montage qui resterait attachée au cinéma « muet », qu'il ne semble pas possible à Bazin de dialectiser, de « sauver », à la différence de cette autre partie observée chez Stroheim et Murnau dont le « parlant » accomplirait les promesses. Les lions du *Potemkine* sont alors cités, comme le feu d'artifice que l'on voit dans *La Ligne Générale*, pendant l'accouplement du taureau : c'est Eisenstein qui fournit les principaux exemples de l'usage « de la comparaison ou de la métaphore » au cinéma, du « montage attraction », quand on ne *montre* pas l'événement mais qu'on y fait seulement « allusion », quand « le *sens* n'est pas dans l'image » mais seulement une « ombre projetée » de celle-ci par le montage. Le schéma est insistant et nous rappelle celui de la rhétorique classique : la première période du cinéma témoignerait d'une conception erronée du cinéma où l'image compterait « pour ce qu'elle *ajoute* à la réalité », comme ornement, et non comme chez E. von Stroheim, F. M. Murnau et R. Flaherty, ou même Dreyer, « pour ce qu'elle en *révèle* ». <sup>392</sup> D'ailleurs, Bazin a opposé dès le début le montage « invisible » du cinéma américain d'avant-guerre, dont la fragmentation a pour but « d'analyser l'événement selon la logique matérielle ou dramatique de la scène » au cinéma de montage de Griffith, de Gance et surtout d'Eisenstein qui *crée* une signification nouvelle : on retrouve presque l'opposition d'Albert Henry entre le fonctionnement analytique de la métonymie et celui synthétique de la métaphore. Il y a d'un côté un montage qui analyse le réel, qui pour Bazin est parfois conçu comme une absence de montage, et de l'autre une « conception synthétique du montage que le cinéma soviétique poussera à ses dernières conséquences ». <sup>393</sup> L'idée d'une manipulation, en particulier à des fins de propagande, est même suggérée avec insistance, notamment à travers les aires géographiques considérées, comme à la fin de la première partie de l'article : c'est « le cinéma soviétique » qui a doté le cinéma de montage de tout son « arsenal de procédés » et « l'école allemande » qui « a fait subir à la plastique de l'image (décor et éclairage) toutes les violences possibles ». En face de ces pays totalitaires, « que ce soit en France, en Suède ou en Amérique », on ne manque pas de moyens pour exprimer ses idées, mais les armes sont tout autres : la cinématographie du monde libre diffère par le fond comme par la forme. Le sens serait *imposé* d'un côté, *révélé* de l'autre. À idéologies et procédés fascistes ou communistes répondraient une éthique et une esthétique humanistes, voire une démarche spirituelle.

Le malheur tient ici, évidemment, au simplisme de l'opposition ou plutôt à la façon dont plusieurs oppositions sont peu ou prou superposées : la tentative de dépassement de la seconde moitié de l'article, pour ingénieuse et convaincante qu'elle soit, notamment lorsqu'elle évoque le plan-séquence et le « découpage en profondeur de champ », ne parvient pas à en supprimer tous les inconvénients. Bazin part en fait d'une opposition entre le « muet » et le « parlant », qu'il déplace en apparence, puisqu'il oppose surtout un cinéma « de montage » et/ou « expressionniste » à un cinéma « classique », plus « réaliste », mais qu'il conserve dans l'ensemble et qu'il justifie en l'élevant, par moments, à un niveau d'abstraction difficilement soutenable : Stroheim, Murnau et Dreyer auraient fait par exemple, à l'époque du muet, des films qui seraient « virtuellement des films parlants ». Nous retrouvons ici le problème d'une approche hégélienne qui souhaite évoquer *conjointement* « progrès » historique et progrès « dans le concept ». Il n'est évidemment pas question de contester l'idée qu'il existe un certain cinéma – et plus encore une certaine théorie du cinéma – dont l'essence est le montage. De même, on ne peut qu'admettre que le plan n'est pas toujours une unité de base de

392 A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 71-72, 64-67. C'est l'auteur qui souligne.

393 *Ibid.*, p. 73.

la signification au cinéma, comme on ne peut qu'apprécier la richesse de cette défense et illustration par Bazin d'un cinéma qui cherche à respecter « la logique formelle de l'événement ».<sup>394</sup> Mais on perçoit par moments la tentation de faire du montage *lui-même* une puissance du faux, comme la métaphore l'est, par exemple, chez de nombreux « rationalistes » : cette idée se nourrit de confusions, d'où la rhétorique n'est pas exclue, et en conforte d'autres en retour, y compris chez d'autres auteurs. Le montage est ainsi, comme la métaphore, associé à ses travers, sans que les facteurs esthétiques et idéologiques soient clairement distingués, par exemple, au sein de ces défauts – et sans que des travers symétriques soient recherchés du côté « classique », « réaliste ». De plus, comme c'est le cas chez Jakobson pour la métaphore, le montage est opposé au « réalisme », rapproché de mouvements littéraires ou artistiques : il se trouve associé au « symbolisme » en l'occurrence, malgré les précautions oratoires.<sup>395</sup>

Cela n'empêche pas Bazin, on l'a vu, de proposer un habile dépassement du conflit entre montage et réalisme, avec le plan-séquence et le « montage » dans le plan, notamment en profondeur. Reste qu'il n'étudie pas dans l'article de métaphores « en profondeur de champ », par exemple, ou en plan-séquence, comme il en existe. Je pense à la fin de *Ressources humaines* de Laurent Cantet par exemple, quand le mouvement de caméra occulte progressivement l'ami noir, *éclipse* l'ouvrier derrière le jeune cadre qui vient de découvrir amèrement l'existence de la lutte de « classes ». La séquence déjà citée du *Pas suspendu de la cigogne*, et plus largement les films de Théo Angelopoulos, permettraient de l'attester aussi, et même de faire apparaître, de façon encore plus éclatante, l'existence d'un « réalisme » symboliste. On pourrait mentionner aussi ce plan de *L'homme qui tua Liberty Valance* où circule le chapeau du shérif : Tom Doniphon enlève son chapeau au shérif froussard – qui le porte d'ailleurs même dans les lieux couverts, même à table, chez des hôtes, comme ici – et le fait tomber à terre. Hallie, en colère, et d'accord avec Ransom Stoddard pour préférer la loi à la vengeance, empêche le shérif de le récupérer, tape dedans, et l'envoie entre les mains de Ransom. Le geste est vif, il n'est pas possible de dire si la destination est intentionnelle. Mais la mise en scène invite clairement à donner un sens à cette circulation, une figure de signification émerge de cette suite de plans « analytique ». Le chapeau, qui devient en quelque sorte un attribut du shérif, est transmis à Ransom comme dans d'autres films on arrache au représentant de la loi son étoile pour la donner à un autre, et tout est fait pour que l'on perçoive là un passage de témoin symbolique. Mais ce n'est pas tout, le moindre détail est éloquent. D'abord, sans forcément dire que Ransom devrait être shérif, il y a ici l'idée qu'il incarne mieux la loi. Ensuite, Tom ferait lui aussi un meilleur shérif, mais il refuse systématiquement ce type de mandat, comme celui de délégué – et s'il retire le chapeau de la tête du shérif, il se contente d'ailleurs, lui, de le laisser à terre. Autrement dit, le pouvoir est à terre, il est à prendre, mais personne ne veut le « porter ». En outre, on voit bien qu'il s'agit là d'une figure de signification, qui déborde le symbolisme convenu, car le mouvement du chapeau, à partir de ce qui précède, crée un nouveau lien entre les différents hommes, notamment entre Stoddard et le shérif, à côté des autres liens que la séquence a permis d'établir auparavant (plutôt des liens d'opposition d'ailleurs : le shérif est un homme de loi, lui aussi, à la différence de Tom, mais il la sert mal), et c'est ce lien que l'image met en évidence : les deux hommes sont aux deux extrémités du plan, séparés par les deux femmes debout, qui travaillent, et par Tom, qui s'en va ; tout les oppose, les confronte : l'un est assis par paresse, lâcheté et gourmandise, l'autre par contrainte, par effort – il est malade, et il devrait se

---

394 *Ibid.*, respectivement p. 73, 67, 72.

395 *Ibid.*, p. 71.

reposer, être allongé. C'est ainsi que le geste, le déplacement du chapeau vaut comme une petite allégorie, parce qu'auparavant Tom a fait tomber le chapeau du shérif, et que, juste avant, Tom a acquis l'autorité nécessaire pour donner un sens à ce geste : c'est le meilleur tireur de la région, avant même Liberty Valance, mais il n'en respecte pas moins les hommes qui veulent faire respecter la loi, ainsi que ce « pèlerin » « chevalier » ; d'où la portée du chapeau qui atterrit entre les mains de Ransom, par le fait d'une femme qu'il respecte. Autrement dit, ce « montage » dans le plan tient tout un discours, très riche, très cohérent, sur le pouvoir et la façon – parfois curieuse, souvent indirecte, presque toujours discutable, au moins en partie – dont on acquiert une autorité, une légitimité pour l'exercer. Il s'y condense d'ailleurs, en un nœud serré, les principaux liens tissés par le film de John Ford, qui préfigurent, d'une certaine façon, le duel final.

Un dépassement entre « montage » et « réalisme » est donc possible, à travers la métaphore elle-même, qui n'est pas forcément étranger au projet de Bazin, qui pourrait prendre place à côté de ses analyses de *Citizen Kane*. On pourrait même déceler dans son article l'idée d'un certain « symbolisme » au sein du cinéma qui préfigure la tendance « classique », « réaliste ». Quand il relève dans *Tabou* « l'entrée d'un vaisseau dans le champ par la gauche de l'écran », n'écrit-il pas que cette arrivée « s'identifie absolument au destin sans que Murnau triche en rien avec le réalisme rigoureux du film, entièrement en décor naturel » ? Seulement, à d'autres moments, il y a bel et bien l'idée que le montage triche *par nature* avec le réel et c'est avec cette compréhension du montage que la métaphore se trouve *de fait* constamment associée. L'ambiguïté profonde de l'article est bien illustrée par cette idée, énoncée dans la conclusion, que le cinéma « parlant » « a renoncé à la métaphore et au symbole pour s'efforcer à l'illusion de la représentation objective ».<sup>396</sup> On pourrait presque y souscrire, cette fois, d'un point de vue statistique, comme tendance qui semble observable, d'autant plus que Bazin prend soin d'opposer « l'illusion » réaliste à la pratique « expressionniste », « montagiste » : c'est une esthétique bien réelle que décrit Bazin, que l'on observe d'ailleurs dans la littérature aussi, au même moment. Mais l'affirmation laisse encore trop accroire que la métaphore s'oppose au réel, et par ailleurs qu'elle aurait disparu des différentes tendances du cinéma « classique », « réaliste », des précurseurs des années 1920 au néo-réalisme d'après-guerre. Le cas de Murnau, par exemple, est éloquent : Bazin oppose ainsi *Nosferatu* et *L'Aurore*, où « le montage ne joue [pas] de rôle décisif », à Eisenstein ou à la « survivance du montage attraction » dans *Fury*, quand « Fritz Lang introduit encore en 1935, après une suite de plans de femmes cancanant, l'image de poules caquetant dans une basse-cour ».<sup>397</sup> Pourtant *L'Aurore* fourmille de métaphores, et parfois aussi voyantes que celle de *Fury*, mais seulement un peu moins maladroitement. Le problème est donc mal posé : en faisant l'éloge d'une sorte de montage intégré, Bazin cerne un problème à la fois esthétique et idéologique dont la ligne de fracture ne sépare pas l'Est et l'Ouest, l'esthétique du muet et du parlant, ou des cinématographies respectivement soumises et libérées du montage, puisque Eisenstein traite quasiment le même, à la même époque, dans « Dickens, Griffith et nous ». La distinction que propose ce dernier me semble infiniment plus opérante pour envisager le problème, en ce qui concerne la métaphore et le montage, entre des comparaisons *statiques*, qui reposent sur une opposition trop visible et/ou manichéenne, et des métaphores « intégrées », reposant sur un conflit dynamique.<sup>398</sup> Bazin, de fait, n'en est pas loin mais cette idée est obscurcie par une certaine mystique du réel qui fait obstacle –

---

396 *Ibid.*, p. 67, 78-79.

397 *Ibid.*, p. 67, 72.

398 Pour l'analyse de cet article, voir *supra*, p. 553-560, 564-565.

comme d'ailleurs, chez Eisenstein, elle l'est par d'autres difficultés, notamment par l'impossibilité de développer jusqu'au bout, *explicitement*, sa réflexion.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement dans *Tabou* que l'on peut trouver des métaphores « intégrées » : le plan final du *Voleur de bicyclette* est lui-même susceptible d'une interprétation métaphorique, quand la foule silencieuse, de dos, évoque un cortège funèbre. C'est une sorte de mort intérieure que celle du père : il semble avoir tout perdu, son vélo, son travail, son amour propre. Même si l'on ne perçoit pas consciemment la métaphore, si l'on n'identifie pas la figure, je crois possible de supposer que l'idée en est présente chez la plupart des spectateurs. Je ne reviens pas sur les métaphores de *La Mère* et d'*Ivan le Terrible*, par exemple, mais elles illustrent plusieurs voies possibles pour le même type de « comparaison » : même si la première est plus visible, elle apparaît comme la seconde, comme celle du *Voleur de bicyclette*, parfaitement fondue dans le film, à la différence près du lyrisme révolutionnaire, évidemment. À l'inverse, on voit bien où l'on pourrait placer l'exemple de *Fury* cité par Bazin, ainsi que d'autres métaphores du même type, déjà aperçues, y compris chez Eisenstein. En revanche, l'exemple de *L'Aurore*, long-métrage explicitement cité par « L'Évolution du langage cinématographique », me semble mériter quelques développements pour témoigner des préjugés de l'article qui, hélas, ont la peau dure, puisque l'idée d'un cinéma de montage, lourdement métaphorique, perdure aujourd'hui.

On peut d'abord relever de nombreuses métaphores parfaitement « intégrées » dans ce film, comme celle du second mariage, qui traverse presque tout le long-métrage, ou du moins toute la partie à la ville. Quand le couple sort de l'église à la place des vrais mariés, par exemple, après que l'homme a dit « oui » à la femme *de nouveau*, il y a métaphore et, en même temps, il n'y a pas le moindre « ajout », d'un plan à un autre par exemple, pas le moindre « montage » qui *imposerait* plus qu'il ne révélerait le sens de l'image. L'humour de la méprise, qui intervient en plein pathos, aide à fondre la comparaison dans le film mais la métaphore n'en est pas moins nette. Elle continue d'ailleurs à courir dans tout le long-métrage, mais de façon parfois très discrète, comme lorsque l'homme offre à sa femme un bouquet de fleurs, juste avant l'église, quand ils vont chez le photographe, quand ils finissent la journée au bal ou quand l'homme l'aide à monter dans le tram en la portant comme un marié porte sa femme pour franchir le seuil de sa nouvelle maison. C'est à ce moment-là seulement qu'un carton intervient, où le mari évoque « une nouvelle lune de miel », et encore la métaphore n'est-elle rapportée qu'au personnage, alors que c'est toute la deuxième partie de *L'Aurore* qui repose sur cette idée d'un « nouveau départ », d'un amour revivifié. C'est d'ailleurs par cet exemple que Jacques Gerstenkorn introduit un développement sur les métaphores plus discrètes, « pleinement intégrées à la dynamique du film » et en particulier « subjectives », qui passent par le regard d'un personnage.<sup>399</sup> Mais, contre Bazin, il faut souligner que toutes ne sont pas aussi « rapprochées » que celle du remariage dans *L'Aurore*, pas aussi fondues dans la diégèse. Elles n'en sont pas moins discrètes, elles aussi, « intégrées » d'une autre façon. Au début du film, par exemple, l'homme semble comparé – plus qu'à un homme simplement possédé, envoûté – à un vampire ; il en a la démarche lourde, hagarde, qui nous dit bien qu'il est étranger à lui-même, comme aliéné. Il est d'ailleurs soumis à la « vamp » et leurs rencontres sont nocturnes : leur amour est clairement sous le signe de la nuit quand sa femme nous est présentée comme solaire. Un plan sur l'intérieur de la maison, quand il revient du rendez-vous où le crime a été projeté, fait clairement apparaître la forme d'une croix au dessus de sa femme : cette ombre projetée par la fenêtre semble protéger l'endormie et l'homme qui se déplace comme un criminel s'arrête un instant devant elle, un

---

399 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 147.

peu comme un vampire arrêté par la croix, et semble l'éviter.

On se souvient par ailleurs, peut-être même davantage, du plan qui suit immédiatement, où l'homme se « noie » dans son lit, de cette surimpression qui exprime à merveille qu'il ne s'appartient plus, combien il est dépassé par ce projet de meurtre. Ce n'est pas – pas encore – sa femme qui se noie, c'est bel et bien lui : formidable ironie qui souligne l'impasse dans laquelle il se trouve. Nous pouvons d'ailleurs penser à Ophélie, paradoxalement : il semble flotter sur l'eau, endormi, alors que c'est lui qui ourdit le pire crime – il est à la fois le criminel et la victime. De même, au début de la séquence où il rentre chez lui, la nuit, on le voit passer devant des filets de pêcheurs, qui nous apparaissent en premier : il n'est pas loin d'apparaître comme un poisson pris au piège, précisément à travers la profondeur de champ. Certes, il ne s'agit pas de la profondeur dont parle Bazin, il lui manque une certaine continuité, mais cela indique des possibilités que l'essayiste n'évoque pas. Ce n'est pas tout : pour figurer cette maîtresse qui obsède toujours l'homme, à son réveil, une autre surimpression la fait apparaître comme une sorte de fantôme qui le cajole, qui l'entoure alors qu'il se débat. Les mouvements de tête de l'homme qui pense, qui lutte péniblement contre ses désirs, sont ainsi comparés aux mouvements de tête de l'homme qui refuse les caresses de la femme. S'il y a « superposition » de la femme qui le hante, comme c'était le cas avec les eaux mouvantes du fleuve, peu auparavant, faut-il pour autant la condamner, même dans une perspective bazinienne ? La figuration des débats intérieurs est magnifique : elle *ajoute* quelque chose, certes, par le procédé, mais cela *révèle* en même temps. Le sens apporté par la surimpression ne nie pas celui de la première image, de l'homme tourmenté, bien au contraire. Elle ne le redouble même pas. Elle conserve l'idée du tourment, déjà présent, toujours perceptible « en filigrane » dans le visage et les gestes de l'acteur, mais elle relance l'interprétation du plan, elle en complète la signification par une idée plus explicite mais nullement réductrice de hantise, de « possession », d'autant plus forte qu'elle est « caressante ». Voilà qui indique nettement que cette opposition entre une image qui, dans un cas, « ajoute à la réalité » et, dans un autre, « en révèle » quelque chose propose une fausse alternative. De même, la critique sous-jacente chez Bazin d'un montage qui *crée* du sens au lieu de *montrer* les choses, c'est-à-dire qui invente et finalement qui manipule, est trop marquée par l'expérience de Koulechov et les déclarations de foi des cinéastes soviétiques des années 1920, qui plus est prises pour argent comptant, comme si leur pratique n'était pas toujours, même pour les plus « idéologues », en décalage. On pourrait facilement opposer à Bazin une lecture politique « à la Eisenstein », soulignant combien la fidélité au réel tel qu'il nous apparaît est une illusion qui n'a rien à envier à celle du cinéma « de montage » – et combien, par ailleurs, on ne peut se contenter du réel *tel qu'il est*. C'est bien ce que révèle l'article « L'Évolution du langage cinématographique », d'ailleurs, malgré certaines apparences, à la fin, et parfois malgré lui. Bazin ne semble déceler dans *L'Aurore* aucune figure d'analogie, et cela n'est pas innocent : que le travail de l'image ne « déforme pas » la réalité est une chose et qu'il n'y « ajoute rien » en est une autre. Affirmer que le film de Murnau ne fait ni l'un ni l'autre va contre l'évidence et témoigne d'une conception résiduelle où le réel est toujours « déjà là », comme si tout « ajout », intervention sur l'image, était déformation. C'est pourtant bien parce que *L'Aurore* ne se fie pas uniquement au pouvoir indiciel de l'image que cette œuvre est si belle.

Je ne crois pas nécessaire de dérouler plus longtemps la liste des métaphores du film de Murnau : peut-être ne pourrait-on en dresser une de façon exhaustive, de toutes façons. Sans même parler du jeu sur les cartons et sur le titre de *L'Aurore*, elles sont loin en tout cas de se limiter à celles qui viennent d'être relevées : quand l'homme et sa maîtresse rêvent à la ville, ils nous apparaissent

vraiment comme au cinéma, ils regardent devant eux défiler le spectacle des séductions urbaines ; quand la femme se jette dans le lit de son enfant, en mal de consolation, il la caresse, on pourrait penser qu'il se comporte comme une mère, que les rapports sont inversés ; quand le mari renonce à noyer sa femme, un plan sur la poitrine de l'homme, en contrechamp du regard de la femme, nous montre ses mains impuissantes mais aussi sa cravate qui peut apparaître comme la corde au cou d'un pendu qui attend l'exécution ; dans la soirée à la ville, un cochon, quasi humanisé par le gros plan, se comporte comme le serveur, il boit comme lui, et nous comprenons alors que c'est une façon de comparer l'homme au cochon, le serveur est comme la bête, il se vautre dans l'ivresse – mais l'intention reste comique, jamais moralisatrice, me semble-t-il. On le voit, les métaphores sont donc nombreuses dans *L'Aurore*, et certaines assez appuyées, mais comme le comparant est toujours peu ou prou tiré de la diégèse – à l'exception de quelques-unes, comme le « vampire », mais où le comparant reste *in absentia* – elles ne semblent pas « surajoutées », elle apparaissent davantage fondues que les métaphores « extradiégétiques » dénoncées dans *Octobre*, *La Ligne Générale* et *Fury*. C'est au prix de cet oubli, semblable à celui de Jakobson – il existe des métaphores « réalistes », mieux fondues, et certaines images sont *in absentia* par le comparant – que Bazin et à sa suite beaucoup d'autres auteurs prolongeront le soupçon sur la métaphore, comprise comme montage violentant le réel, à travers divers jugements sur le cinéma. Jacques Gerstenkorn rappelle par exemple l'intolérance de Jean Mitry aux « événements métaphoriques » trop marqués, aux « courts-circuits énonciatifs » : sa critique se révèle « essentiellement fondée sur un parti pris esthétique », celui de la *transparence* (« cachez cette énonciation que je ne saurais voir »).<sup>400</sup>

Pourtant, ce qu'il est possible de percevoir, ce qu'il faudrait retenir, me semble-t-il, c'est que Bazin tente *in fine*, ici comme dans d'autres articles, le dépassement aussi bien d'un art « symboliste » que d'un art « réaliste », pour défendre une sorte de réalisme « symboliste ». Selon les articles, c'est davantage le dépassement d'un aspect que de l'autre qui est souligné par l'auteur, l'un des deux est nettement plus chargé, ce qui empêche de percevoir nettement cette dynamique : dans « L'Évolution du langage cinématographique » par exemple, ce qui est le plus marqué, c'est le dépassement de la composante « symboliste », « expressionniste » ou, pour reprendre un terme employé ailleurs, « baroque » alors que, dans « Ontologie de l'image photographique », c'est le réalisme vulgaire. Aussi, je ne crois pas tordre le sens du propos bazinien en soulignant la recherche d'un tel dépassement des deux aspects, même si la lettre de ses écrits penche majoritairement, bien sûr, du côté du réalisme. Au réalisme « baroque » d'« Ontologie... » répond par exemple l'éloge d'un « montage » *ambigu* à la fin de « L'Évolution du langage cinématographique », juste avant la conclusion : ce n'est plus le montage analytique, transparent, du cinéma classique qui est mis en avant – non plus, bien sûr, que celui synthétique, voire expérimental, du cinéma soviétique.<sup>401</sup> Le tort principal du montage de Koulechov y apparaît plus clairement, d'ailleurs : finalement, ce n'est pas vraiment le fait de monter des plans entre eux, c'est de ne pas *croire* à la puissance de figuration de l'image, à sa puissance d'incarnation – défaut que l'on retrouve aussi dans le montage « invisible » du cinéma américain classique d'avant-guerre. Pour Bazin, « le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté ». On ne peut évidemment pas souscrire à une telle affirmation si on ne lui ôte pas sa propre ambiguïté, si elle n'est pas rendue, comme c'est le cas dans l'article, un peu plus claire par son contexte : c'est surtout un certain montage qui est ici dénoncé, celui qui « manipule », qui propose *a priori* une synthèse, qui ne croit pas à la puissance

---

400 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 144-145.

401 A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », art. cit., p. 75-77.

de la chose montrée, qui pense que l'on peut tout faire dire au visage de Mosjoukine, mais aussi celui qui « manipule » à travers le trajet analytique du montage « classique », autrement dit qui impose dans tous les cas son point de vue au spectateur en découpant le réel, même de façon « transparente ». Cette idée du montage qui finit presque par renvoyer dos-à-dos ce qui avait été soigneusement opposé au préalable, grâce au « progrès dialectique » du plan-séquence et de la profondeur de champ, s'appuie avant tout sur une idée de l'image et du réel comme *essentiellement ambigu*, d'une ambiguïté qui doit être respectée. L'idée est belle, évidemment, et nous ne pourrions qu'y souscrire si ce « progrès dans le concept » ne disqualifiait pas les esthétiques antérieures. Hélas, pour Bazin, si certain montage défloré le réel, comme celui des années 1920, celui des années 30 ne lui rend pas autant hommage que cela, et seul le cinéma des années 40 le respecte vraiment, celui de Welles, de Sica ou Rossellini qui permet de « rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel ». À l'opposé de Koulechov, il s'agit de « conserver son mystère » au visage du réel, comme Rossellini y parvient « devant le visage de l'enfant d'*Allemagne année zéro* ». Mais n'est-ce pas, finalement, un mérite voisin que Bazin reconnaissait à Eisenstein, au début d'« Ontologie de l'image photographique » ?

Autrement dit, il faut aller au bout du dépassement esquissé par Bazin mais qui fait la part trop belle au néo-réalisme, au détriment d'autres projets esthétiques : il y a du « montage » partout, même dans l'image cinématographique la plus « pure », l'« ajout » n'est pas forcément dans une intervention extérieure mais aussi dans l'acte même de composer et de saisir l'image, qui impose en fait de reconsidérer l'idée même d'ajout, nuisible aussi bien pour l'idée de montage que de métaphore. C'est d'une certaine façon l'idée que défend Charles Tesson dans son *Buñuel*. Renversant le paradigme de Bazin, il écrit ainsi :

Chez Buñuel, au commencement est le montage. C'est parce que l'idée de montage et de lien est à l'origine de toute chose, et qu'elle s'est imposée en premier, qu'il y a eu des images qui sont apparues pour satisfaire ce besoin. Ce n'est pas l'image qui a rendu le montage nécessaire mais l'inverse, l'image qui a été causée par le montage. Chez Buñuel, « *L'Imago Dei* » (Dieu faisant l'homme à son image) est la manifestation première de ce *montage originnaire*. Le montage est l'expression de cette ressemblance, le rapprochement entre deux images ayant pour fonction non de les dissoudre dans une entité commune mais de mettre en perspective son lieu d'origine, révélant le vide.<sup>402</sup>

Bien sûr, la notion de montage joue ici avec une idée chère à Legendre, propre à la psychanalyse, dont l'extension poserait quelques problèmes si elle était poursuivie sans en démêler l'équivoque. De même, l'esthétique de Buñuel n'est peut-être pas celle qui offre les points de comparaison les plus solides pour réfuter les analyses de *Qu'est-ce que le cinéma ?* Mais, dans tous les cas, on ne peut que tomber d'accord avec l'idée qu'il y a un *lien* à la base de l'image, telle du moins qu'elle est produite par l'artiste, ou saisie par l'équipe d'un film, ressaisie par un cinéaste et son monteur, ne serait-ce que parce qu'elle témoigne d'un projet, s'inscrit dans une expérience et vise généralement à une communication. Nous savons à quel point, par exemple, il est préjudiciable d'appréhender l'image photographique hors de l'acte qui lui donne naissance et existence sociale, hors de pratiques qui la lient à divers sujets, à commencer par le sujet qui l'a créée. Philippe Dubois montre bien, dans *L'Acte photographique*, qu'on ne peut se contenter d'une compréhension de la photographie comme trace du réel, comme « enregistrement mécanique » : alors que son point de départ est précisément celui de Barthes et de Bazin, qu'il s'agit pour lui de dégager la part de pertinence de leurs intuitions

---

402 Ch. Tesson, *Buñuel*, *op. cit.*, p. 89.

et analyses, il souligne que cette approche comme empreinte du réel est inséparable d'une autre comme geste.<sup>403</sup> Le tort est le même, d'ailleurs, concernant la métaphore, comme l'ouvrage de Catherine Détrie le montre bien, à tel point que son « processus métaphorique » aurait pu être rebaptisé « l'acte métaphorique » : il y a là aussi une sorte d'« obstacle épistémologique » de la « ressemblance », une fixation sur celle-ci, sur sa compréhension courante, qui empêche de percevoir que l'image rhétorique est avant tout expérience singulière et montage (« coupe » et « raccord ») aussi bien du côté du « producteur » que du « récepteur ». Quant au cinéma, l'accord semble plus large, depuis quelques décennies, pour y dialectiser aussi l'image et le montage. Dans *L'Image-temps* par exemple, malgré certaines ambiguïtés, les analyses de Gilles Deleuze vont plutôt dans ce sens. Pourtant, la bipartition entre le cinéma d'avant-guerre et le cinéma moderne est assez marquée et recoupe, en large partie, celle esquissée par Bazin. En outre, et c'est cela qui nous retiendra, le statut de la métaphore y reste assez ambigu : même s'il l'élève à un niveau de complexité supérieur, Deleuze y apparaît marqué par le débat entre le « montage-roi » et le cinéma « du réel ».

Le chapitre VII de *L'Image-temps*, consacré à la pensée au cinéma, propose pourtant des analyses très intéressantes sur la métaphore. Même si la métaphore y est définie comme la réunion ou la fusion de « deux images distinctes » grâce à leurs « harmoniques » communes, autrement dit d'une façon très proche de la tradition rhétorique, cette idée insistante de « fusion » n'a que peu à voir avec celle d'une superposition-confusion, comme on peut la relever chez les néo-rhétoriciens. Gilles Deleuze s'y montre sensible en fait à ce que nous avons appelé, à la suite des analyses de Eisenstein, des métaphores fondues, intégrées.<sup>404</sup> Donnant l'exemple de *La Croisière du Navigator*, il évoque « la métaphore violente d'un accouchement, avec césarienne et explosion de la poche des eaux » quand la jeune fille ouvre enfin d'un coup de couteau le scaphandre où le héros est enfermé et d'où s'échappe alors « un torrent d'eau » : il distingue en particulier ce cas d'un exemple de « métaphore par montage » dans *La Grève* ; ce plan de Buster Keaton lui sert ainsi à illustrer la possibilité de « métaphores dans l'image et sans montage ». Puis, juste après, s'appuyant sur les analyses du début de *La non-indifférente nature* de S. M. Eisenstein, il distingue la métaphore « extrinsèque », par « résonance ou écho », quand « la Nature réfléchit l'état du héros », de la métaphore « intrinsèque », « plus difficile, où une seule image capte les harmoniques d'une autre qui n'est pas donnée (par exemple l'adultère comme “crime”, les amants ayant les gestes d'une victime immolée et d'un assassin fou) », ce qui constitue en fait une reformulation de la distinction précédente, et correspond peu ou prou à la distinction entre métaphore *in praesentia*, mais plus ou moins apparente, et métaphore *in absentia*, mais avec comparant absent, cette catégorie inaperçue de la rhétorique classique. Hélas, ce développement sur la « pensée dans l'image », assez clair, fort judicieux, s'insère dans des réflexions sur « l'automate dialectique » et les « mécanismes inconscients » plus discutables, dont l'articulation pose problème, et plus largement encore dans un exposé sur « une conception *sublime* du cinéma » où la métaphore semble solidaire d'un « second mouvement » où la pensée « retourne » à l'image, « va du concept à l'affect ». Même si Deleuze souligne que ce mouvement est « inséparable du premier » qui va de l'image, du percept au concept, il précise aussi, par exemple, que la « pensée » figurée du second moment est liée au « déroulement subconscient des images » et complète le schéma avec « un troisième moment », celui de « l'identité

403 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, éditions Labor, Bruxelles, 1988. L'idée traverse tout le livre. Outre les chapitres 2 et 4, on peut relever le dépassement, dans le chapitre 1, de la photographie comme « mimésis réaliste » et comme « transformation du réel » qui illustre bien cette nécessaire réconciliation.

404 G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 208-210.

du concept et de l'image », de « l'unité sensori-motrice » où « le concept est en soi dans l'image », pas encore pour soi.<sup>405</sup> Le statut des métaphores ainsi obtenues est donc assez problématique. Et, de fait, pour l'auteur de *L'Image-temps*, la splendeur de l'image fondue semble être une possibilité rarement actualisée au cinéma, par Keaton ou Lherbier notamment. Il associe par exemple Eisenstein à la métaphore « par montage » ou par « résonance ou écho », comme Renoir, alors que *La Ligne Générale* fourmille de ces « harmoniques » captées en toute discrétion, comme celles d'un film de gangster, pour le partage des bénéfices, d'une copulation, pour la réparation du tracteur, ou d'une course-poursuite de western, pour l'attaque manquée du tracteur par les koulaks.<sup>406</sup> Par ailleurs, seule la dimension « affective » de la « fusion » est vraiment soulignée : la métaphore permet de faire rentrer le spectateur dans une sorte de « monologue intérieur », elle permet d'« intégrer la manière dont les personnages se sentent et se pensent eux-mêmes » mais cela ne correspond jamais à l'émergence *pour soi* d'un concept. Plus grave encore, si c'est possible, Deleuze associe la métaphore à ce « cinéma de l'image-mouvement », à cet « “ancien cinéma” » dont les ambitions obsolètes se sont effondrées avec la propagande d'État, avec les camps, non seulement avec « la médiocrité et la vulgarité de la production courante », dans le cinéma de masse, que ce soit celui d'Hollywood ou d'ailleurs, mais aussi et surtout avec « Leni Riefenstahl, qui n'était pas médiocre », en un mot avec « le fascisme de la production » : « il n'y a plus de place pour la métaphore » dans le cinéma moderne.<sup>407</sup>

Faut-il reprendre alors la démonstration déjà entreprise avec Bazin ? C'est le même problème : si l'affirmation a une validité comme tendance, elle n'en a pas *en soi*. Pourquoi lier si étroitement le cinéma d'avant-guerre à « l'automate spirituel », notamment, dont l'ambition est en effet datée, dont la mort est bel et bien avérée ? Et, plus précisément, en quoi la métaphore est-elle concernée ? Le jugement repose sur une définition restrictive de la métaphore, où elle est perçue, comme le montage par Bazin, comme une puissance du faux. Si on la comprend dans toute son ampleur, comme semble le faire Deleuze lorsqu'il évoque « les métaphores dans l'image et sans montage », cette idée d'une absence de la métaphore dans le cinéma moderne apparaît comme une illusion. Sans évoquer *Théorème* ou *Salò* de Pasolini, qui pourtant sont cités par le philosophe, ou encore l'œuvre de Visconti, de Fellini, on pourrait mentionner Jean-Luc Godard, chez qui la métaphore est partout, où elle est certes parfois dénoncée comme celle de l'autre, mais où elle est surtout pratiquée abondamment : Jacques Gerstenkorn indique bien, à partir de *Passion*, ces procédés métaphoriques que l'on retrouve fréquemment chez le réalisateur de *Pierrot le fou*, de *Nouvelle Vague* ou de *Film Socialisme* : cette « distribution des lieux [...] structurée comme une métaphore », ces « allusions métaphoriques » et ces « raccords fondés sur l'analogie » qui ne relèvent pas tous de l'association libre, qui ne sont pas aussi « accessoires » que l'on est tenté de le croire, même s'ils ressemblent souvent à de purs « jeux de mots » cinématographiques.<sup>408</sup> Enfin, on pourrait citer jusqu'à Bresson, qui n'est peut-être pas le plus attendu en la matière.

Dans *Pickpocket* par exemple, dès le début, le vol est figuré comme des préliminaires à un acte sexuel : il apparaît sous la forme d'une série de gestes à forte connotation érotique. C'est particulièrement net pour le vol au champ de course : Michel suit une femme, que nous voyons d'abord de dos, comme lui ; il la suit de très près, de « trop près » en quelque sorte, et il esquisse des gestes qui peuvent apparaître comme des caresses, il manie délicatement la fermeture du sac et

405 *Ibid.*, p. 205-208, 210, 212.

406 Voir *infra*, partie III, 1.

407 G. Deleuze, *op. cit.*, p. 212, 214, 218, 226.

408 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma, op. cit.*, p. 166-167, 172.

finit par l'ouvrir complètement et lui ravir une liasse de billets. La compréhension de la cleptomanie comme une forme de sexualité apparaît clairement aussi pour le deuxième vol dans le métro, le premier avec un journal. Il s'approche très près de sa victime, en quelque sorte de trop près pour que cela puisse sembler anodin à un observateur extérieur : il n'y a personne derrière lui, il n'y a donc aucune raison qu'il se colle ainsi à cet homme ; et sa victime lui fait face, ne peut que se trouver étonnée par un tel comportement. Faut-il multiplier les exemples ? On pourrait citer encore l'ambiguïté de l'amitié de Michel avec le second pickpocket, qui lui enseigne son art – sans rien lui dire, et en faisant glisser le portefeuille à travers son veston, de multiple fois. Il me semble apparent, quand on regarde le film, qu'il y a là des « signifiés sexuels » en liberté, qui cherchent à se fixer, ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, d'élargir la compréhension de ladite « sexualité » à l'amour. Les rapports de Michel à sa mère sont étranges, eux aussi : il la fuit, mais il dit l'aimer plus que lui-même ; et il la vole, apprend-on à la fin. Le vol semble donc, là encore, associé à l'amour, à Éros. Mais ce n'est pas le bon amour. *Pickpocket* le dit clairement quand Michel abandonne ses amis à la terrasse d'un café, et donc Jeanne à Jacques : le jeune homme n'est pas disponible pour l'amour, il a une autre passion.

Seulement, quand le vol est ainsi associé à Éros, de quoi s'agit-il ? Le vol est de toute évidence un substitut inconscient, une façon d'assouvir une pulsion par des voies détournées. De ce point de vue, ce n'est pas une métaphore. Mais la mise en scène et le scénario soulignent cette association. Par la rareté des paroles, par les gros plans, par cette façon qu'a Michel de rechercher certains contacts et d'en fuir d'autres, elle en fait l'un des sujets du film – qui n'est nullement à thèse, pourtant, et ne pourrait se réduire à cette interprétation. Quoi qu'il en soit, c'est en suggérant cette comparaison avec des actes sexuels, ou en la permettant du moins, comparaison dont le sens échappe au spectateur, au moins dans un premier temps, et c'est en opposant le vol à l'amour véritable, que le film de Bresson produit des métaphores. Il pose une équivalence problématique entre les actes du vol et des actes qui ressemblent à ceux de l'amour : il révèle ainsi le mystère du *pickpocket* ou, du moins, il nous invite à l'interroger. La fin du long-métrage achève en effet de nouer les deux fils : d'abord, c'est de retour d'Angleterre, après deux ans d'exil, que Michel *se rend* à l'amour, puis c'est le tout dernier plan qui établit – presque – explicitement un lien entre le vol (via la prison) et l'amour (avec le baiser à travers la grille, enfin), qui souligne la voie étrange qui a mené Michel à Jeanne. Le long-métrage apparaît ainsi comme une forme compliquée d'éducation sentimentale. La fin suppose la « thérapie » de Michel achevée, mais n'en donne pas les clefs.

Notons au passage que le terme de « substitut » employé plus haut pour le vol interroge, puisque c'est celui que nous contestons pour la métaphore. C'est pour cela, en partie, que nous pouvons refuser au vol, dans un premier temps, le statut de figure : pour Michel, il n'y a pas d'autre réalité. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'on peut contester, ici aussi, l'idée de substitution. Dans la *Gradiva*, Freud insiste lui-même sur le statut des rêves, et plus largement des manifestations de l'inconscient – quand le refoulé fait retour, comme ici avec le vol – en rappelant que le rêve, ou équivalent, *est un désir accompli*.<sup>409</sup> Si l'inconscient remplace, il accomplit en même temps. Or, c'est cela, entre autres, que la métaphore du vol-caresse exprime : le vol *est*, à un certain niveau, exactement la même chose que la pulsion qu'il exprime. Voilà d'ailleurs qui montre bien la non-pertinence des notions de *substitution* ou de *degré zéro*, de *littéral* et *figuré* : où seraient ici le littéral et le figuré ? À première vue, c'est le vol qui est comparé, et la pulsion sexuelle comparante. Mais, si l'on suit Freud, ce serait l'inverse : la pulsion est première, refoulée, et le vol constitue sa

---

409 S. Freud, *op. cit.*, p. 140.

manifestation, son expression indirecte, sa réalisation inconsciente. Autant dire, si l'on veut aller au bout de cette question et être bien rigoureux, qu'il n'y a aucune antériorité à formuler, ou alors selon une double chronologie : dans l'histoire psychique du sujet d'un côté, et dans le déroulement de chaque vol de l'autre – les deux chronologies étant inverses. Donc, à un certain niveau d'analyse, on pourrait poser qu'il n'y a pas un acte *premier* – sauf à un niveau très profond où, probablement, on n'arrivera jamais. La seule vraie différence, en pratique, mais elle est de taille, c'est que l'un des deux actes est conscient et l'autre non. Ils sont d'ailleurs tellement liés qu'ils disparaissent en même temps. La prison et donc, probablement, le regret du dernier vol imprudent et imbécile coïncident avec la première caresse consentie – c'est-à-dire, précisément, non *volée*.

Bien sûr, cette interprétation peut choquer pour un film qui prend soin de proposer une interprétation lui-même, qui parle, au début, de la rencontre, de la réunion de « deux âmes » – là où tant de corps se rencontrent – mais celle de *Pickpocket* n'est pas contradictoire avec celle que je viens de proposer. Au contraire, celle-ci ne met que mieux en valeur la trajectoire des deux âmes, qui se rencontrent, précisément, quand les corps ne peuvent s'unir, mais tout juste se toucher, à travers les barreaux du parloir. La métaphore, l'analogie entre le vol et la caresse, me semble donc ici une façon d'accéder au cœur du film, à ce « drôle de chemin » de la grâce que Bresson met en scène : elle n'est pas consciente pour Michel mais, suggérée par le film, elle en révèle la richesse et en nourrit l'analyse.

Évidemment, le long-métrage de Bresson n'est peut-être pas l'exemple le plus susceptible d'emporter immédiatement l'adhésion mais, dans la mesure où cette analogie irrigue tout le film, à la différence par exemple de la procession funèbre qui clôt *Le Voleur de bicyclette*, il m'a semblé utile de la mentionner. La seule réserve que l'on pourrait formuler me semble tenir à l'énoncé du comparant : on m'accordera peut-être plus aisément le mot « caresse » que « acte sexuel », par exemple. C'est que, là encore, il est « absent » : le film témoigne d'une idée, d'un affect, d'une expérience qui n'est pas nommée ou montrée directement. C'est exactement ce dont Deleuze et Eisenstein parlent quand ils décrivent cette « image » qui « capte les harmoniques d'une autre qui n'est pas donnée », comme l'idée de crime au moment de filmer l'adultère. Si l'on préfère, on pourrait donc dire que *Pickpocket* propose une réflexion sur une passion, au sens classique du terme, et qu'à cette fin il organise une comparaison, une confrontation, entre deux façons de concevoir et de vivre l'amour – une première plus inconsciente, inaboutie, douloureuse et maladroite, malgré les apparences d'une vie où l'habileté trouve sa place, et une seconde mieux délibérée, réconciliée avec soi-même – la première occupant presque tout le film, mais se trouvant seulement suggérée, puisque Michel fuit sa mère et Jeanne, alors qu'une forme de passion est exposée, développée, qui n'a rien à voir en apparence avec l'amour.

En outre, en soulignant combien la métaphore du film de Bresson nous offre des prises pour l'analyse, nous touchons une autre voie de la modernité, bien connue, qui doit beaucoup au montage : je pense au travail d'Aby Warburg, à ses confrontations, à son « collage » d'images qui joue précisément ce rôle de révélation. Georges Didi-Huberman a bien montré comment *Mnemosyne* travaille la mémoire, le temps, à travers une « pratique des “rapprochements dissociatifs” et déconstructifs – c'est-à-dire *analytiques* au sens fort », comment ce projet met en œuvre « une forme non orthodoxe de dialectique, une *dialectique proliférante*, [qui] vient remplacer toute velléité de *dialectique unifiante* (qu'il s'agisse de réconciliation hégélienne ou de l'“unité fonctionnelle” selon Cassirer). »<sup>410</sup> Le travail de Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*

---

410 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, édition de

n'en est pas loin, même s'il procède par moments à des tours de force qui sont aussi des coups de force. Jacques Aumont le souligne bien en indiquant, pour illustrer le formidable pouvoir du montage dans cette œuvre, la construction singulière qui rapproche, au début de l'épisode 3B, *La Belle et la Bête de Paisà* et, par leur intermédiaire, *Rome, ville ouverte* du film *Les Visiteurs du soir*, et de souligner que le réalisateur réussit à comparer « les “résistances” bien différentes du cinéma français et de l'italien » avant d'ajouter : « Le cinéma est une machine à re-monter le temps ». <sup>411</sup> Le montage possède donc bien, lui aussi, cette fonction de révélation que Bazin lui opposait – une forme de montage, du moins, où la voie de l'analyse n'est pas abandonnée quand émergent des idées, quand en apparence on emprunte le chemin de la « synthèse ». De l'analyse proposée par *Pickpocket* au travail de Godard, en passant par la psychanalyse et le projet de Warburg, on pourrait même dire qu'il existe un montage conscient qui permet de faire émerger les montages inconscients, « originaires » ou non. Et, pour en revenir à Gilles Deleuze, si la métaphore est rapprochée de « l'“ancien cinéma” », si elle semble « interdite » dans le « cinéma moderne », c'est probablement pour une autre raison encore : ce n'est pas seulement parce que le soupçon sur la métaphore a progressé jusque chez les artistes et qu'ils en usent d'une façon plus parcimonieuse et plus discrète en général, et notamment parce qu'elle est associée à la production d'« affects » faciles quand ce n'est pas aux mécanismes profonds de l'inconscient lui-même. C'est aussi, paradoxalement, dans *L'Image-temps*, parce Deleuze l'a associée à la dialectique. Il souligne en effet à quel point le rêve de l'unité a disparu : « Il n'y a plus d'accords parfaits et “résolus”, mais seulement des accords dissonants ou des coupures irrationnelles », « il n'y a plus d'harmoniques de l'image, mais seulement des tons “désenchaînés” qui forment la série. Ce qui disparaît, c'est toute métaphore ou figure. » Et de se référer à Godard et Robbe-Grillet. <sup>412</sup> Or, cette thèse repose non seulement sur certains présupposés critiquables du Nouveau Roman (on a déjà vu comment Albert Henry s'appuyait lui aussi sur Robbe-Grillet), mais aussi sur une lecture discutable de la dialectique chez S. M. Eisenstein : sa dialectique n'est pas celle du Parti. Comme le pressent Deleuze en maints endroits, mais sans en tirer toutes les conséquences, il faut faire la part, dans les écrits du cinéaste, de « ce qui est sincère » et de « ce qui est une parade aux critiques staliniennes ». <sup>413</sup> De ce point de vue, il est aisé de noter que c'est la puissance du négatif qui intéresse le plus Eisenstein : en atteste sa préférence marquée pour le conflit au détriment du dépassement réconciliateur et, quand la « synthèse » est réellement envisagée et valorisée, c'est toujours comme synthèse dynamique, vivante, jamais arrêtée. Aussi convient-il de relativiser en grande part l'« opposition absolue » proposée entre Artaud et Eisenstein, dans la deuxième partie du chapitre VII de *L'Image-temps* : Didi-Huberman a déjà montré, dans *La Ressemblance informe*, combien le second était plus proche qu'on ne le pense généralement de Bataille, par exemple. Soulignant aussi, dans *L'Image survivante*, combien le montage du cinéaste était plus proche de la dialectique de *Mnemosyne* que de celle de Hegel, il indique bien finalement la possibilité pour un certain « cinéma de l'image-mouvement » d'être profondément moderne, combien ce montage-là n'a rien à envier aux formules du cinéma moderne. <sup>414</sup>

Il convient donc, pour appréhender la métaphore au cinéma, de se déprendre de cette conception

---

Minuit, Paris, 2002, p. 474-475.

411 J. Aumont, *Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999, p. 15-16.

412 G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 238. L'idée est d'ailleurs préparée par une opposition entre Artaud et Eisenstein, nourrie de Blanchot, p. 218.

413 *Ibid.*, p. 52, 212 par exemple.

414 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 482-484.

réductrice qui associe la figure d'analogie non seulement au « montage-roi » des années 1920 mais aussi aux différentes formes de propagande, renforçant l'idée que la métaphore ferait nécessairement violence au réel et en outre que cette violence serait forcément une dégradation de celui-ci. Hélas, un autre fait vient renforcer les apparences d'un tel lien, vient conforter cette théorie d'une « métaphore-montage » nous imposant royalement sa propagande : il s'agit du recours fréquent, massif, de la publicité à la métaphore et à la comparaison.

Faut-il en proposer des exemples ? Il suffit d'allumer un poste de télévision : telle voiture est comparée à un félin (ce n'est plus seulement le tigre qui entre dans le moteur), tel ou tel café à un philtre envoûtant (par son arôme, le plus souvent, mais aussi par d'autres biais), telle marque de téléviseur semble posséder les dimensions d'une piscine, si ce n'est celles d'une mer, pour que nous puissions plonger dedans, telle ou telle réclame voudrait que nous pensions notre relation à un opérateur téléphonique sur le modèle d'une relation amoureuse, sans parler d'une compagnie nationale et française d'aviation qui, par des comparants variés, souvent inspirés d'un riche quotidien, semble nous susurrer qu'avec elle tout est luxe, calme et volupté... Le constat est cruel pour celui qui travaille sur la métaphore : il trouve là un matériau de choix qui suffirait à prouver, pour quiconque en douterait encore, que la métaphore audiovisuelle est un fait aussi massif qu'indiscutable. Souvent, d'ailleurs, pour les plus élaborées d'entre elles, nous pouvons constater qu'il s'agit de métaphores « fondues » : le montage d'un plan à un autre, ou d'un commentaire sur l'image, n'y joue aucun rôle. Parfois, il s'agit d'un rapprochement dans la profondeur de champ, comme lorsque l'aile de l'avion, à l'arrière-plan, vient se poser tel un saphir sur un disque au premier plan. Y a-t-il pour autant matière à condamnation ? Certes, la métaphore joue ici un rôle décisif dans le « mensonge » de la publicité : elle nous fait pénétrer dans une fiction dont les auteurs espèrent qu'elle nourrira en profondeur notre imaginaire, suffisamment du moins pour favoriser un achat. Si telle publicité pour un café ne cherche pas à nous faire croire que sa dégustation peut réellement arrêter le temps, ou le ralentir, et encore moins s'assimiler vraiment à la caresse amoureuse d'une inconnue aperçue dans la rue, dont les volutes du café nous auraient magiquement rapprochés, c'est pourtant bien une idée voisine qu'elle cherche à exprimer, sur un mode onirique en l'occurrence, et c'est la qualité de son expression qui peut parvenir à en imposer suffisamment le sentiment pour qu'il pénètre le spectateur.

Mais est-ce bien la métaphore qui agit là ? Elle est loin de délivrer seule ses effets : c'est le récit, d'abord, qui permet d'obtenir l'empathie recherchée, ainsi que la puissance plastique de l'image, l'enchaînement des mouvements, au sein du plan ou entre les plans. C'est parfois aussi un trait comique. En outre, la signification des métaphores n'est parfois pas évidente du tout, pas le moins du monde immédiate, comme cette idée d'un philtre magique, ou d'un autre pouvoir surnaturel du breuvage : comme pour certaines métaphores dans un long-métrage de fiction ou un roman, elle nécessite un retour sur le film. Si le spot télévisé ne reposait que sur la perception de cette idée-là, il est probable qu'il échouerait à atteindre son objectif. La métaphore ne semble pas participer, de ce point de vue, de l'empathie recherchée par le film, de la « mise en phase » dont parle Roger Odin.<sup>415</sup> Pour autant, elle ne rompt pas souvent ce travail d'adhésion à la narration, comme le font parfois les métaphores « extradiégétiques », surtout quand elles véhiculent des valeurs idéologiques que nous ne partageons pas (on aurait alors un nouveau cas de « déphasage »). Quand la métaphore est

415 R. Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 38-46. La publicité constitue peut-être un cas limite pour cette notion développée en l'occurrence dans le cadre d'un film de fiction. Mais, outre que le travail de « mise en phase » s'applique aussi au spot publicitaire, même si c'est d'une façon parfois un peu différente, le film considéré est de toute évidence une fiction miniature.

réussie, par exemple fondue dans le film et acceptée, nous pouvons la percevoir et même l'interpréter sans « sortir » du processus qui nous fait « *vibrer au rythme* de ce que le film [nous] donne à voir ou à entendre » : la conscience accepte aisément de maintenir ensemble ces deux modalités de rapport à l'œuvre. Roger Odin suggère d'ailleurs cette possibilité quand il indique qu'il y a « effacement des marques d'énonciation » par la « mise en phase » narrative mais qu'il en excepte les marques du narrateur : la mise en phase les « mobilise *sans les effacer* ». <sup>416</sup> Il me semble qu'il peut s'agir alors d'« *adjuvants narratifs* » ou non. Une sorte de commentaire du « narrateur » est en effet possible qui serve d'auxiliaire, qui précise les enjeux de l'histoire, comme la métaphore du mariage ou celle de la noyade dans *L'Aurore*, d'autres au contraire semblent viser à un complet « déphasage », chez Godard par exemple, mais il existe aussi des percées métaphoriques qui ne jouent ni l'un ni l'autre rôle, des sortes de commentaires qui ne rompent ni ne renforcent l'adhésion au récit, comme la métaphore du vampire dans *L'Aurore*, ou celle de la noyade, ou même celle du mariage, dans un second temps, quand on perçoit qu'elles ne se limitent pas à caractériser l'état d'esprit des personnages et qu'elles ouvrent alors des pistes de réflexion. Faut-il supposer que seule la première fonction de la métaphore est présente dans les publicités ? L'idée d'un déphasage semble étrangère au but recherché par le spot publicitaire, mais encore faudrait-il s'en assurer : il se pourrait bien qu'il se produise parfois, si le film en tire bénéfice à un autre niveau. Quant à susciter une réflexion, une méditation du spectateur, faut-il en exclure ici la possibilité ? Je n'en suis pas sûr, là non plus, si elle peut être reversée au profit de la publicité, mais ce n'est probablement pas le cas le plus fréquent. D'ailleurs, si l'idée de philtre d'amour n'apparaît pas spontanément à la conscience, c'est probablement qu'elle constitue une clef dispensable pour la perception de l'idée authentiquement véhiculée par le message audio-visuel. Ce qui est réellement perçu, « senti », compris par le téléspectateur, c'est plutôt l'idée d'un pouvoir surnaturel, ou du moins d'un instant d'exception, d'une attraction irrésistible.

Reprenons en effet. Ce que propose au téléspectateur cette publicité, diffusée le 3 novembre 2009 au soir, sur le quatrième canal, c'est d'abord le spectacle de voitures qui ralentissent, qui finissent par s'arrêter, alors qu'une femme boit un café derrière une vitre et qu'elle regarde un homme dans un appartement en vis-à-vis : c'est une parenthèse hors du temps, dans le monde des rêves, des fantasmes, comme la fin de la réclame l'indique, où le temps reprend son cours, où le rêve perd ses droits. Ce qu'il montre, ensuite, c'est en quelque sorte un homme qui « sort de soi » : la vitre est franchie qui le sépare de la rue, rendue liquide par le toucher de la femme en noir. Elle aussi franchit la surface vitrée où nous avons vu des ondes se répandre comme sur un café. Ils se rapprochent de leurs rêves, de leurs désirs, mais ce n'est pas la traversée du miroir d'*Orphée* : l'homme et la femme sont rapprochés par une force invisible, comme aimantés, cette force supérieure irrésistible étant évidemment, à la fois, indistinctement, l'amour et le café. Enfin, boire le breuvage apparaît comme une caresse furtive et sauvage : nous avons des plans brefs, saccadés, d'étreinte passionnée en plein milieu de la rue ! Ce qui est d'ailleurs frappant, ici, c'est que la métaphore visuelle ne passe pas directement par les métaphores qui lui ont probablement servi de relai : non seulement l'idée du philtre d'amour, mais aussi le vocabulaire du café, l'idée d'un « velouté » par exemple. Mais peut-être est-ce dû à ce que les campagnes précédentes ont déjà établi ces analogies. Même le noir de la robe de la femme ne joue pas un rôle décisif : certes, il est rapproché du café, certes on le retrouve à la fin avec le produit, mais il sert surtout à donner une coloration générale au clip. De même, quand l'homme rejoint la femme, si le mouvement de cercle,

---

416 *Ibid.*, p. 44.

l'enroulement des amants peut suggérer la rondeur de la tasse, le mouvement circulaire de la cuiller, ce motif n'est pas aussi présent que dans les autres publicités de la marque : le film joue surtout de la mémoire du spectateur. Pourtant, l'idée apparaît bien que l'amour est « au fond de la tasse », « à portée de lèvres ». Seulement, ce message-là nous parvient-il spontanément ? L'histoire est-elle perçue comme structurée par des métaphores ? J'en doute. Pour ma part, ce n'est que dans l'analyse, en rédigeant ces lignes, que j'en ai trouvé la cohérence, la multiplicité. Peut-être certains « amoureux » de la marque ou autres amateurs de publicités auront-ils rêvé sur le film et débusqué ces différentes idées. Mais, sans même supposer cela, il en reste néanmoins quelque chose : si le ridicule d'une attraction irrésistible, d'une passion torride, apparaît aisément au spectateur, on peut en même temps lui supposer une efficacité. C'est alors qu'on en revient à l'analyse d'une « mise en phase » narrative, par exemple, telle que proposée par Roger Odin : ce n'est pas directement à la métaphore que l'on semble devoir l'efficacité du message, mais plutôt, pour en rester aux éléments relevés, à la complexité des opérations d'identification mises en œuvre, l'idée de philtre magique ou d'envoûtement par une enchantresse ayant surtout fourni, en l'occurrence, un point de départ aux scénaristes et au réalisateur pour la fiction.

Peut-on généraliser pour autant la leçon de cette publicité ? Dans d'autres clips, la métaphore semble jouer un rôle plus direct mais, dans tous les cas, ce n'est pas celui d'un quelconque « mensonge » spécifique. Les différentes analogies proposées par la compagnie nationale d'aviation s'apparentent par exemple à des traits d'« esprit », à des jeux d'images, comme on parle de jeux de mots, mais aussi et surtout à une forme de poésie qui passe par la métaphore. Il en va de même, me semble-t-il, avec cette idée d'une « traversée du miroir » grâce au café ou quand la voiture de telle publicité est comparée *en acte* à un animal, à un félin en l'occurrence : il s'agit de créer un rapport neuf, personnel, entre le sujet consommateur et l'objet, de substituer un rapport « esthétique » au rapport utilitaire habituel, au plus grand bénéfice des produits. Entre autres moyens, pour en rester à ce qui nous intéresse, il s'agit d'enrichir la perception de l'objet par la convocation d'autres univers, d'autres expériences, comme la métaphore le permet. Dans le cas du café, par exemple, l'expérience est celle d'un imaginaire fantastique, dont le téléspectateur dispose plus ou moins précisément, selon ses appétences, mais qui n'en est pas moins convoqué à tous coups. Il en va de même pour la voiture : si le téléspectateur ne dispose pas d'une représentation riche des grands fauves, le produit en profitera moins. Seulement, il est peu probable que le public ne dispose pas de cette référence précise-là et, de plus, ce n'est pas absolument indispensable pour qu'une partie de l'effet se produise : il reste toujours quelque chose de la déréalisation-reconfiguration opérée. Même si le risque existe alors d'une mauvaise interprétation, quand l'expérience convoquée n'est pas possédée, les traits principaux de l'idée n'en affectent pas moins l'objet et peuvent lui apporter une bonne part de sa richesse. C'est donc bien la métaphore et ses pouvoirs qui sont concernés ici : la figure d'analogie contribue puissamment, quand elle est utilisée et perçue, à l'effet de la publicité. Mais il n'y a pas là, pour autant, mensonge spécifique à la figure : seule l'assertion qu'elle véhicule est susceptible de relever d'une analyse en termes de vérité ou de mensonge. Comme on l'a déjà souligné, c'est le fait même de prédiquer qui constitue la puissance et le danger de la métaphore. Nous pouvons dire « ma voiture est une arme » tout autant que « ma voiture est une panthère ». Il faut considérer ces deux énoncés ensemble si l'on veut juger la métaphore, et c'est pourquoi l'exemple étudié par Roland Barthes dans « Rhétorique de l'image » a pu nuire à la métaphore de la même façon que le cinéma « soviétique » des années 1920 : on considère toujours plus aisément le remodelage de la perception lorsque nous n'en partageons pas les termes. Dans les autres cas, la

marge d'approximation a tendance à disparaître de la conscience : on dira que « la Terre est ronde » est vrai, et non qu'il s'agit d'une meilleure approximation que « la Terre est plate ». De même, on aura tendance à dire que « ma voiture est une arme » est vrai « puisqu'elle peut tuer ». Seul le fervent amateur d'automobiles protestera, à la façon du gréviste que l'on compare à un preneur d'otages sans que les autres trouvent matière à se formaliser, soit que l'expression leur semble juste, soit qu'elle leur paraisse morte, dénuée de toute virulence.

C'est pourtant ces exemples de « bonnes » métaphores, acceptées comme justes mais encore perçues comme approximations, forcément variables selon les individus, qu'il faut prendre en considération à égalité avec les « mauvaises ». Faute de cela, on continue à soupçonner la figure d'analogie sur le modèle du mot *pris pour un autre* et de l'idéologie, du figuré comme obscurcissement du propre. C'est ainsi que Martine Joly, par exemple, après avoir évoqué le « discours secret » de la connotation, certes compris comme un « discours implicite » mais aussi comme une notion opératoire permettant de rendre compte de la polysémie de « l'image », reprend la notion de « mensonge de la métaphore » chère à Eco.<sup>417</sup> Ce qui peut se comprendre, en large partie, comme une provocation chez ce dernier, l'auteur de *L'image et les signes* le prend finalement au sérieux. Elle affirme, en effet, juste après avoir cité le sémiologue italien :

C'est pourquoi nous prétendons que la photo de presse *ne peut* utiliser la métaphore : nous montrons par là que certains types de discours visuels sont contraints, au risque de perdre leur spécificité, de renoncer à certaines figures de rhétorique et au contraire d'en exploiter d'autres. En effet, dans la mesure où la photo de presse se donne comme un prélèvement de la réalité même, elle ne peut proposer le « mensonge visuel » que serait une métaphore, que l'on trouve fréquemment au contraire dans la publicité. La photo de presse se doit de rester lisible et crédible au premier degré, ce que permet le symbole interprété ou non, mais pas la métaphore.

Cette idée d'une *impossibilité* constitutive du reportage photo d'intégrer des métaphores est on ne peut plus claire : malgré les guillemets placés autour de l'expression de Eco, elle conforte l'idée d'une « sortie » du réel, d'une puissance du faux intrinsèquement liée à la figure d'analogie. Celle-ci constitue pour l'auteur une sorte de déformation du réel qui rappelle la conception bazinienne : elle introduirait comme par nature une forme d'idéologie contraire à l'éthique journalistique. Cette représentation n'est évidemment pas tenable : elle suppose *a contrario* l'existence d'une « réalité pure » que l'on pourrait « prélever » et transmettre sans la nécessité d'aucune médiation. Elle contrevient ainsi totalement à ce que Philippe Dubois relève dans *L'Acte photographique*, par exemple lorsqu'il relève qu'*index*, *icône* et *symbole* ne sont pas exclusifs les uns des autres chez Peirce, qu'ils peuvent se dialectiser.<sup>418</sup> Martine Joly indique elle-même qu'il y a du discours dans l'image, qu'il y a toutes sortes de figures. Pourquoi le discours de la métaphore serait donc plus douteux, plus *interdit*, que les autres ? Il y a là un préjugé qui n'est pas interrogé de front. On y devine notamment l'idée d'une nature de la photographie et du journalisme plus « métonymique » et d'une nature de la publicité plus « métaphorique ». Or, si l'affirmation d'une absence de métaphore dans la photo de journalisme peut sembler valable, c'est là encore du seul point de vue statistique.

D'ailleurs, s'il fallait apporter un démenti, un contre-exemple à cette thèse d'un « interdit » journalistique, on pourrait prendre les exemples donnés peu après, mais classés par l'auteur comme allégoriques : l'exécution de rebelles kurdes et d'officiers de la police du Shah, image qui rappelle

417 M. Joly, *op. cit.*, p. 134-136, 143.

418 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, chap. 2, *op. cit.*, p. 60-62 et 76-77 par exemple.

le *Tres de Mayo* de Goya, ou Georges Marchais et les quatre ministres communistes entrés au gouvernement en 1981, photo qui évoque la *Cène* de Léonard de Vinci, ou encore la photo de Freddy Alborta du cadavre de Che Guevara, rapprochée du tableau de Mantegna mais aussi de la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt.<sup>419</sup> Le deuxième cas, particulièrement, est éloquent : l'inter-iconocité de la photographie de Dominique Faget, flagrante, est forcément délibérée et joue, comme le signale Joly, un rôle ironique. Mais cette possibilité de l'ironie n'est-elle pas une caractéristique de la métaphore, beaucoup plus rarement réalisée dans l'allégorie ? Quoi qu'il en soit, le regard dans le vague de Georges Marchais, au centre de l'image, peut être compris comme une allusion à la « trahison » du gouvernement Mauroy, le dirigeant du P.C.F. semblant percevoir avant les autres la tragédie en cours, avoir compris que quelqu'un a déjà « vendu » l'espoir révolutionnaire. La situation représentée *dialogue* avec la référence biblique mais elle n'y *renvoie* pas comme à une signification dont elle serait la face visible, qui en serait la « clef ». Il n'y a donc pas symbole ici ou, alors, pas seulement : il n'y a aucune raison d'écarter l'interprétation métaphorique.

D'ailleurs, parmi les nombreuses formes d'inter-iconocité que l'on peut relever, dans les photographies citées par Joly comme au cinéma ou chez Aby Warburg, il existe toujours cette possibilité de lire des métaphores : c'est là une éventualité qu'il convient de ne pas négliger. Que des « schèmes » anciens ou récents, des « formules de pathétique » par exemple, puissent structurer des perceptions – comme la *Cène*, ou la *Passion du Christ* – n'empêche pas qu'il puisse y avoir du jeu d'une référence à l'autre, qu'une dialectique puisse s'instaurer, qu'elle soit métaphorique ou autre. Il me semble qu'on omet souvent d'interpréter ces allusions comme de possibles métaphores, ainsi que nous le verrons bientôt dans *La Ligne Générale*.

Quoi qu'il en soit, nous trouvons ici, sous la plume de Joly, un fonctionnement que nous avons trouvé ailleurs, chez Genette par exemple, lorsqu'il confronte métaphore et comparaison : la figure « reine » entre dans un clivage, en l'occurrence entre métaphore et symbole, métaphore et allégorie, qui permet de porter un jugement de valeur sur les images mais, grâce à la typologie introduite, en conférant à ce jugement une objectivité accrue, induite. En réalité, on se contente souvent d'opposer ainsi une « mauvaise » métaphore, qui se voit davantage, qui se perçoit comme éminemment subjective, arbitraire par exemple, plus « lourde » dans son expression ou plus idéologique, comme celle de la publicité *Panzani*, à la « bonne » métaphore, qui impose son évidence, qui se trouve alors rebaptisée.

Or, il y a quelque chose de similaire dans l'opposition entre le cinéma d'avant-guerre, celui du montage, de l'expressionnisme et de « l'automate spirituel », et le cinéma moderne, celui du réel et du temps retrouvés, ou de la « fêlure », du « trouble », de la « suspension du monde » évoqués par Deleuze : un tel schéma repose sur une attention plus grande à ce dernier qu'au premier, et souvent c'est S. M. Eisenstein qui en fait les frais, c'est une compréhension stéréotypée de son œuvre ou de ses écrits qui assume la charge de la preuve. On observe d'ailleurs la même chose chez Christian Metz, dans « Le cinéma : langue ou langage ? » : comme chez Deleuze et Bazin, on relève chez lui le glissement d'une opposition tout à fait indiscutable, où l'on refuse en l'occurrence l'idée d'un pouvoir *absolu* du montage, dans les premières lignes de l'article, à une position moins nuancée, où des cinéastes auraient réellement cru à ce pouvoir *absolu*. La position critiquée reste théorique, elle n'est presque jamais actualisée avec précision : le montage est perçu comme un sorte d'impératif catégorique qui se serait imposé réellement au point d'interdire *a priori* de reconnaître « la beauté »

---

419 *Ibid.*, p. 145, 147 et 150-151.

du réel, de la moindre « instance profilmique ». En effet, après que les écrits de Poudovkine et de Eisenstein ont été cités, l'œuvre d'aucun cinéaste précis de la période considérée n'apparaît incarner la tendance en question. Eisenstein est même explicitement exonéré, après avoir été le plus visé dans ses écrits : « le cinéma de montage (ailleurs que dans les films d'Eisenstein) fut parfois bien près de devenir une sorte de jeu de mecano ».<sup>420</sup> On notera d'ailleurs la double modalisation du « parfois » et du « bien près ». On retrouve la même prudence, dans une incidente, chez Deleuze : cette nouvelle « expérience de la pensée concerne essentiellement (non pas exclusivement toutefois) le cinéma moderne ». Mais cela n'empêche pas le constat d'une rupture tranchée, toujours réaffirmée : un changement « affecte l'image » après-guerre, « l'image a cessé d'être sensori-motrice ».<sup>421</sup> Et, là encore, comme chez Bazin, comme chez Metz, c'est Eisenstein qui est mentionné : c'est à lui que *L'Image-temps* oppose Artaud le précurseur, Blanchot et Schefer, ou Kurosawa et Welles... Ce faisant, on le dépouille de traits qui, parfois, pourraient lui appartenir. C'est à ce prix qu'on obtient le clivage en question, qui permet de rejeter la métaphore au-delà de la frontière. Je ne cherche évidemment pas à faire de S. M. Eisenstein un néo-réaliste ou un Philippe Garrel avant la lettre mais on a vu par exemple que l'opposition entre les deux cinémas reposait chez Deleuze sur une dialectique supposée « unitaire » là où elle connaît, de fait, de nombreux « ratés », tout sauf innocents, chez Eisenstein.<sup>422</sup> De même, les liens apparaissent trop indéterminés (ou mal déterminés) entre le premier temps de l'image-mouvement et les deux suivants, dans la conception « sublime » du cinéma d'avant-guerre : même si Eisenstein partage de toute évidence un espoir de réconcilier le premier mouvement, vers le concept, avec le second, vers l'affect (ainsi, d'ailleurs, qu'avec le troisième, la « pensée-action »), rien n'indique qu'il ne les ait pas perçus comme potentiellement antinomiques. Bien au contraire, dès la seconde moitié des années 20, on sent monter chez Eikhenbaum par exemple, ou chez le cinéaste d'*Octobre*, un conflit entre l'exigence « commerciale » voire de basse propagande, d'un côté, et artistique ou idéologique, au sens noble, de l'autre. C'est pourquoi je crois nécessaire de souligner davantage la distinction entre les deux premiers « moments », vers le « concept » et vers « l'affect », et bien moins celle entre les cinémas d'avant et d'après-guerre. C'est ainsi, d'ailleurs, que l'on peut rendre compte de l'amère victoire de « l'image-mouvement » dans la publicité où, pour le coup, la dimension « affective », « sensori-motrice » est essentielle et à laquelle on ne pourra jamais réduire « l'image globale » de S. M. Eisenstein. Il y a dans ce conflit-là une richesse et une complexité qui me semble capitale et dont la promotion d'un cinéma du réel ou du temps retrouvés, un cinéma en quelque sorte du « réel-roi », échoue à rendre compte : la métaphore se déploie dans l'un comme dans l'autre cinéma, ses formes peuvent même y apparaître identiques, seules ses fonctions diffèrent.

Au risque de rappeler des évidences, il faut donc souligner que la métaphore n'est pas concernée intrinsèquement par le jugement des uns ou des autres sur un cinéma de la manipulation – ou de « l'automate spirituel ». Quand Pier Paolo Pasolini figure la solitude qui entoure Œdipe, quand il quitte l'oracle qui lui a appris son destin, dans *Œdipe roi*, il ne nous viendrait pas à l'idée de condamner ce moyen d'expression : le montage alterné de plans où le personnage évolue parmi la foule et où il est seul, là où il devrait y avoir la foule, est magnifique, à mille lieues des commentaires possibles sur l'effet Koulechov ou de l'esthétique publicitaire à laquelle pourtant le

420 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 52-54.

421 G. Deleuze, *op. cit.*, p. 220.

422 Voir aussi les développements de la partie III sur la dialectique eisensteinienne (dans « la foi, la machine et les rêves », et plus largement tout ce qui concerne le thème de l'unité dans « Marfa et le pot au lait », puis dans « Notes sur les écrits d'Eisenstein »).