

## QUEL MODÈLE THÉORIQUE POUR LA MÉTAPHORE

Nous avons pu nous en rendre compte à travers les parties qui précèdent : les tensions sont nombreuses entre les différentes théories qui ont cours concernant la métaphore ou le métaphorique, qu'elles prennent pour objet la seule métaphore *in absentia* ou qu'elles élargissent le champ à toutes les figures d'analogie, voire à tous les tropes, qu'elles définissent notre figure comme substitution ou comme prédication, voire comme rapprochement conflictuel, qu'elles plongent la métaphore dans l'inconscient ou qu'elles se contentent de perpétuer une approche rhétorique classique, ou encore selon les façons dont elles appréhendent son fonctionnement analogique, comme simple jeu de ressemblance ou comme proportionnalité par exemple. Cette nouvelle et dernière partie se propose donc, maintenant qu'un certain nombre d'obstacles théoriques ont été mis en évidence, après avoir en quelque sorte dessiné « en creux » les contours d'une approche différente de la métaphore, de la faire émerger positivement, d'en tirer une épreuve. Ce faisant, il s'agit de réduire la diversité des modèles théoriques rencontrés à travers deux mouvements complémentaires : en écartant les modèles qui apparaissent mal fondés, bien entendu, mais aussi en essayant de dégager l'unité des approches plus pertinentes, de les concilier autant que possible. Il s'agit donc de proposer un modèle qui puisse rendre compte à la fois de la diversité des usages de la notion et de l'unité du phénomène, sans céder le moins du monde aux travers que nous avons pu relever.

### 4.1. Par delà le verbal et le non verbal

À la liste des différents modèles théoriques qu'il importe d'articuler, il convient évidemment d'ajouter ceux de la métaphore linguistique et iconique ou, plus précisément, pour ce qui nous

---

1 P. P. Pasolini, « Le cinéma de poésie », *Cahiers du cinéma* n° 171, octobre 1965, p. 56.

2 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », art. cit., *Cahiers du cinéma* n° 233, p. 18, et n° 234-235, p. 30.

concerne, cinématographique. D'un côté, le sentiment s'impose assez largement en effet qu'il est légitime de parler de métaphore au cinéma mais, de l'autre, sans même parler du soupçon récurrent sur la *possibilité* d'une métaphore visuelle, le problème demeure de savoir s'il s'agit exactement de la même figure. Dans quelle mesure pouvons-nous employer le même terme pour désigner l'ensemble de ces phénomènes, aussi voisins qu'ils paraissent de prime abord ? Malgré les éléments de réponse déjà esquissés, cela mérite de retenir encore notre attention.

## Sur la question d'une métaphore étroitement soumise au linguistique

### **Problème du décalque et pertinence du rapprochement avec la métaphore au cinéma**

Le problème se pose de façon récurrente. Guillaume Soulez, dans *Quand le film nous parle*, indique par exemple l'accord très large, de Christian Metz à J. Aumont et J. Gerstenkorn, pour à la fois étendre l'interrogation rhétorique au cinéma et y refuser le « décalque » terme à terme des traditionnelles figures de rhétorique. Il semble bien alors que « l'objet d'étude devient le passage d'une forme à l'autre, la *migration des formes* ». <sup>3</sup> Les scrupules sont de mise en effet. Par souci de rigueur, lorsque ces auteurs se penchent sur la question de la figure en général et, pour Christian Metz et Jacques Gerstenkorn, sur la métaphore en particulier, aucun ne prétend vraiment fondre dans un tout unique leur forme littéraire et cinématographique. Dans *La Métaphore au cinéma*, comme le relève Guillaume Soulez, l'auteur « abandonne immédiatement la métaphore comme figure au profit de “la dynamique visuelle de la ‘ressemblance’ ” ». Il en va de même pour Christian Metz, qui signale que la définition traditionnelle de la métaphore ou de la comparaison ne peut convenir pour appréhender les ouvriers-moutons des *Temps modernes*, qu'il faut élargir le cadre, se défaire du « *privilege du mot* » et préférer « les grands types de trajets symboliques ». <sup>4</sup>

Pour autant, il me frappe que les exemples de Metz et plus encore de Gerstenkorn ressemblent de très près, la plupart du temps, au champ couvert par la rhétorique classique. L'idée n'est pas morte de trouver des « équivalents » même s'il ne s'agit pas, chez l'un comme chez l'autre, de reconduire la taxinomie précédemment adoptée pour la rhétorique verbale mais plutôt de l'adapter. Les élargissements notionnels proposés, s'ils sont suivis d'effets, expliquent imparfaitement le choix des exemples notamment et ceux-ci à l'inverse ne recouvrent pas complètement le champ ouvert par les auteurs, à savoir les « poussées » signifiantes, « métaphoriques » ou « métonymiques », d'inspiration lacano-jakobsoniano-freudienne chez Metz et le « travail de la ressemblance » chez Gerstenkorn. Dans *La Métaphore au cinéma* par exemple, même si un certain nombre de cas étudiés me semblent à la frontière de ce que j'appellerais le métaphorique, comme certaines « syllepses » chapliniennes où la ressemblance ne fait pas forcément sens – du moins à la façon d'une métaphore, où il y a une intention, une volonté d'asserter particulière – la majorité reste dans l'aire de la figure d'analogie : les cas d'analogies purement formelles étudiées par le groupe  $\mu$  dans le *Traité du signe visuel* ne ressortissent pas vraiment à l'étude de Gerstenkorn. <sup>5</sup> Du sens entre en jeu, même si c'est

<sup>3</sup> G. Soulez, *Quand le film nous parle*, PUF, Paris, 2011, p. 45-46.

<sup>4</sup> Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, respectivement p. 262, 264-266.

<sup>5</sup> Par exemple, même s'il concède « l'émergence de *métaphores composites* » qui peuvent rappeler « le principe des compositions d'Arcimboldo » et les « formations composites freudiennes », Gerstenkorn indique que, généralement, « contrairement à la formation des mots valises, les référents rapprochés par l'analogie n'interfèrent pas dans le même plan de réalité » : cf. *La métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 26-27. La remarque pourrait d'ailleurs s'étendre aux cas où les deux éléments appartiennent à la même « isotopie diégétique », où, en apparence, aucun ne « décolle » de

parfois d'une façon plus large, qui correspond à la notion d'analogie adoptée. En fait, les exemples restent marqués par une compréhension intuitive des figures de rhétorique, celle-là même qui a pu leur donner une relative consistance et stabilité depuis l'Antiquité, malgré la grande approximation de leurs définitions. C'est même là, à mon sens, le grand mérite de l'ouvrage : malgré le choix inaugural de conserver une part de la tradition rhétorique sans en faire le fastidieux inventaire, choix qui fait peser le risque d'en reproduire les errements, ce que l'auteur perçoit bien et souligne plaisamment, au tout début de la première partie, avec la métaphore de l'ornithorynque, la logique profonde de son travail n'est pas là. Il s'agit de souligner l'importance écrasante du fait métaphorique au cinéma, ses formes nombreuses et multiples – qu'elles recourent ou non celles de la tradition rhétorique – et de convaincre de sa richesse, en l'occurrence au cinéma, par de nombreux exemples. Aussi les « grandes classes d'analogies » relevées dans la première partie, où l'on peut reconnaître une inspiration rhétorique « classique » par moments, par exemple avec les métaphores du premier chapitre, *in absentia* d'abord puis mixtes, partiellement *in praesentia*, ou avec les syllepses du second chapitre, puis avec les jeux d'échos, clairement *in praesentia*, ces grandes classes ne doivent-elles plus grand chose, finalement, aux divisions traditionnelles. Elles s'articulent assez difficilement avec elles parce que leur but est ailleurs : il s'agit avant tout d'élargir le champ de *perception* du phénomène métaphorique, comme chez Metz, mais sur la base cette fois d'une grande attention aux moyens d'expression cinématographiques – l'auteur du *Signifiant imaginaire* cite très peu d'exemples dans son ouvrage. Dans cette perspective, où la diversité des formes métaphoriques au cinéma est pleinement mise en valeur, seul le vocabulaire gêne parfois, l'idée de « greffe » métaphorique par exemple là où, à mon sens, rien n'est *ajouté*, où le comparant est certes fondu dans le comparé mais où l'un ne préexiste pas forcément à l'autre, où les deux sont souvent saisis dans le même mouvement, vocabulaire qui reconduit par moments la conception substitutive alors qu'elle n'irrigue pas les analyses en profondeur.

Le projet *très concret* de Gerstenkorn est donc bien de révéler une correspondance profonde entre la métaphore linguistique et cinématographique. Et cette dimension-là aussi apparaît nettement, dès le début de *La Métaphore au cinéma*, à côté du danger d'un possible décalque : « les métaphores filmiques méritent bien d'être reconnues comme telles », pouvons-nous lire en effet, « malgré [les] amorces plus ou moins développées de mises en syntagme », c'est-à-dire leur caractère paradigmatique moindre, leur faible dimension *in absentia*, « et en dépit de tout ce qui les distingue de leurs homologues linguistiques ». Dès les premières occurrences étudiées, l'auteur propose ainsi le pari d'un phénomène unique malgré des réalisations différentes, en indiquant en l'occurrence que « le moment métaphorique ne peut être dissocié du contexte et la mise en paradigme [au cinéma] n'est jamais aussi “pure” que pour une métaphore verbale. »<sup>6</sup> De même, dans la seconde partie de l'ouvrage, Jacques Gerstenkorn souligne-t-il « l'importance des relations analogiques » dans les films, c'est-à-dire du métaphorique, et il dénonce ce qui a pu l'occulter, à savoir « l'idée reçue d'une impossibilité de signifier l'analogie autrement qu'à l'aide d'outils verbaux. »<sup>7</sup> Il y a donc bien des métaphores au cinéma, et l'on peut dire, d'une certaine façon, qu'elles ne passent pas par les mots.

Christian Metz souligne lui aussi cet obstacle que constitue le mot pour penser la métaphore au cinéma. C'est l'objet même de son chapitre 7, dans « Métaphore/Métonymie, ou le référent

l'autre. Autrement dit, il y a dans la métaphore une dialectique qui n'est jamais visée par le groupe  $\mu$  – dont le modèle semble fait pour y inclure sans difficulté jusqu'aux formations de l'inconscient.

6 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 19-20.

7 *Ibid.*, p. 140.

imaginaire » : je ne peux que tomber d'accord avec une large part de ses constats, par exemple lorsqu'il se désole du poids qui est celui du mot « métaphore » – et plus largement de l'idée de trope – qui s'effectue souvent, psychologiquement, au détriment des faits couverts par la comparaison lors même que le mot vise à désigner l'ensemble des faits « analogiques », ou lorsque Metz déplore l'impact du double « enracinement » de la métaphore dans une réflexion de type rhétorique ou linguistique structuraliste, double « appartenance » qui vient conforter le pacte de la métaphore avec du mot.<sup>8</sup> De même, on ne peut que le suivre lorsqu'il dénonce « cette prédominance du mot au détriment de la phrase, du mouvement vivant de l'énonciation, qui rend assez difficile l'étude du discours filmique selon les catégories de la rhétorique » et qu'il regrette, dans le même mouvement, la présence écrasante de « l'actuel binôme métaphoro-métonymique ». Seulement, au moment d'élargir les « mailles » du schéma, ce n'est pas le niveau de la phrase et du discours conscient qui est choisi. Pour pouvoir élargir la réflexion au cinéma, et faute de rompre réellement avec la fausse symétrie entre métaphore et métonymie, les mailles sont élargies aux « poussées » significantes, « métaphoriques » et « métonymiques », indifféremment conscientes, préconscientes ou inconscientes, où « l'écart entre les “langages sans mots” et les “langages avec” devient moins déterminant ». Si le problème est donc bien posé – l'« embarras » venant de ce que « le texte filmique (ou photographique, etc.) ne comporte pas d'unités qui correspondent au mot » et que « les figures de rhétorique, à tel ou tel degré, se définissent presque toutes par rapport au mot » – la solution choisie n'apparaît pas la bonne.<sup>9</sup>

La faute en revient, finalement, à un constat encore incomplet : ce n'est pas seulement pour le cinéma que le mot est un obstacle, c'est pour la métaphore en général, en littérature comme ailleurs. La métaphore linguistique elle-même est concernée, à cause de sa conception « paradigmatique » : elle n'est jamais « pure » non plus en rhétorique verbale. La question a été suffisamment abordée plus haut pour que je n'y revienne pas longuement mais, ce que perçoit bien Jacques Gerstenkorn, même s'il ne le formule que pour le cinéma, c'est que la théorie de la métaphore, comme figure *in absentia*, ne tient pas. Metz comme lui ont donc raison d'évoquer, comme ils le font, une possible « rétroaction » de la théorie du cinéma vers le littéraire, vers la rhétorique, une fois les catégories re-précisées, mais cela ne peut se réaliser sans souligner à quel point le « problème du mot » se pose également dans les deux domaines. Faute de cela, le risque est grand de proposer des théories séparées, des typologies voisines mais qui échouent à dialoguer. Il ne faut donc pas hésiter à trouver des correspondances entre des formes linguistiques ou cinématographiques *in absentia* et *in praesentia* par exemple – à la condition expresse, du moins, qu'aucune illusion ne soit reconduite sur le caractère fragile de la distinction, sur l'existence en fait d'une échelle, d'une gradation entre une forme ostensiblement et massivement *in praesentia* et des formes qui le sont moins, qui peuvent même donner *l'impression* d'être totalement *in absentia*.

Ce travers est donc celui de Christian Metz lorsqu'il cherche à appliquer la grille de Gérard Genette aux *Temps modernes* et, auparavant, évoque la métaphore « pure », où la « ressemblance » va « jusqu'à se ramasser, se concentrer (voir la notion freudo-lacanienne de condensation) dans les limites d'un seul mot », avec l'exemple « ce porc » employé pour « cet individu répugnant ».<sup>10</sup> Certes, on peinerait à parler de comparaison au sens traditionnel du terme pour le début du film de Chaplin « puisqu'elle est dépourvue de modalisateur ». Mais nous avons déjà vu que la rhétorique

---

8 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 258-262.

9 *Ibid.*, p. 263-264, 266.

10 *Ibid.*, p. 264-266.

n'est pas démunie pour analyser ce type de cas qui n'est pas pour autant une métaphore *in absentia* : on peut préférer une définition large de la comparaison ou, à défaut, faire apparaître une forme *in praesentia* de la métaphore. Le groupe  $\mu$  a montré, dans un développement de *Rhétorique générale* consacré à la copule, à quel point il existait « un large éventail de structures intermédiaires », qu'il range d'ailleurs dans la comparaison.<sup>11</sup> En outre, nous avons déjà observé plus haut l'existence de formes *in praesentia* sans « vraies » copules, sans attribution explicite, en littérature aussi. Et, si l'on prend le problème par l'autre bout, nous pouvons tout à fait trouver des équivalents filmiques aux métaphores prétendument *in absentia* : sans entrer dans la question du récit allégorique, où se pose par excellence le problème du sens projeté, nous pouvons relever au cinéma quantité de métaphores dont « manque » le comparé, où celui-ci n'est pas convoqué à l'écran ou en parole à côté du comparant. L'exemple pris par Jacques Gerstenkorn dans *La Ligne Générale*, « la copulation » du taureau suggérée au terme de la séquence dite du mariage paysan, me semble parfait : la jouissance sexuelle est exprimée indirectement, notamment par des images d'autres explosions. Bien sûr, cette image est préparée par une forme métaphorique *in praesentia*, elle associe l'accouplement bovin à une union entre humains, mais le phénomène ne plaide pas contre l'analogie avec la forme linguistique : le procédé est courant en littérature. De plus, on peut penser qu'il ne joue pas un rôle déterminant dans la perception et la compréhension de la métaphore : le seul rapprochement des deux bêtes, associé à l'idée de désir, suffisait. Tout le début du « mariage paysan » n'était pas nécessaire de ce point de vue. Quant au cinéma contemporain, il ne s'interdit pas davantage un tel mode de figuration : dans *À mort la mort*, Romain Goupil énonce on ne peut plus frontalement que, face aux femmes, il est comme un enfant – nous le voyons à l'image par la substitution momentanée d'un enfant au cinéaste. Comme pour la métaphore verbale, c'est la place de ce plan dans le « syntagme » filmique qui en permet l'interprétation. Le cinéma le plus contemporain recourt tout autant à cette forme dite *in absentia* : dans *Laurence anyways*, Xavier Dolan nous montre un papillon sortir de la bouche de son personnage qui a décidé de changer de sexe, de révéler extérieurement celle qu'il pense avoir toujours été. Bien entendu, là encore, il est possible de dire que la métaphore n'est pas totalement *in absentia* puisque auparavant, dans le film, Laurence s'est déjà comparé à une libellule : nous comprenons ainsi le sens de la métaphore – une partie du moins, relative à la métamorphose, au thème de la mue, d'un devenir inscrit dans l'ordre naturel des choses – grâce à une autre métaphore, verbale en l'occurrence, où la liaison est assurée entre le comparant et le comparé. Il est possible aussi de dire que la métaphore est en large part symbolique, qu'elle repose du moins sur un symbole. Mais n'en va-t-il pas *strictement* de même pour les métaphores linguistiques *in absentia* ? L'exemple choisi par Metz nous le rappelle : « ce porc » suppose pour être compris, à la fois ou concurremment, la connaissance du symbolisme de l'animal, la présence dans le discours au préalable de l'individu visé (ou alors un doigt ou un regard l'indiquant), voire un énoncé relai focalisant l'attention sur son comportement.

Si le jeu des correspondances possède alors un quelconque intérêt, d'une typologie rhétorique à l'autre, c'est parce qu'il fonctionne dans les deux sens, qu'il permet d'interroger les différentes matières d'expression mais aussi de révéler des formes jusque là inaperçues, ou sous-estimées, dans les différents domaines. C'est vrai pour le cinéma, évidemment, où l'idée même d'une métaphore surprend encore, et donc *a fortiori* sa forme *in absentia*, mais aussi pour le domaine littéraire, pour la métaphore linguistique. Nous l'avons observé avec le cas des analogies sans copule explicite, sur lesquelles la tradition rhétorique n'a pas attiré l'attention, que l'on pense à un simple parallélisme

11 Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 114-116.

entre deux phrases pouvant suggérer une analogie ou à un montage de type Comices agricoles : ces métaphores *in praesentia* font l'objet au cinéma d'un intérêt marqué de la part de Jacques Gerstenkorn, qui en relève des formes très diverses et dont certaines, d'ailleurs, sont directement inspirées par des études littéraires (mais non rhétoriques, ce qui doit nous frapper).<sup>12</sup> C'est le cas aussi pour une forme originale de métaphore *in absentia* qui apparaît mieux dans les films : celle que j'ai désignée par l'expression de comparant *in absentia* et que Deleuze évoque déjà, après Eisenstein et avant Gerstenkorn. Le premier parle de métaphore « dans l'image et sans montage », de métaphore « intrinsèque » et, chez le second, ce que j'ai évoqué à travers la notion de métaphore intégrée, mieux fondue, est parfois décrit comme association « interne ».<sup>13</sup> Quant à l'auteur de *La Métaphore au cinéma*, il me semble qu'il vise la même idée à travers la notion de « greffe métaphorique » – le comparant est plus suggéré que présenté comme tel, dans tous les exemples proposés – même si la théorisation psychanalytique qui occupe parfois le premier plan, dans ce chapitre, peut détourner l'attention.<sup>14</sup> Cette forme de figuration métaphorique traverse en fait assez largement l'ouvrage : on en trouve notamment des traces dans l'analyse des métaphores « syllepse » de Tati, puis à nouveau dans les exemples de films où l'énonciation métaphorique est peu marquée, dans la seconde partie, et ces métaphores fondues font clairement partie de ce que Gerstenkorn évoque, dans sa conclusion, comme métaphores non « agressives », infiniment discrètes, qui exigent « une écoute attentive (quasiment *analytique*) de la part du spectateur ».<sup>15</sup> Bien sûr, les remarques déjà effectuées concernant les métaphores *in absentia* traditionnelles, où c'est le comparé qui « manque », restent valables ici : tout n'est qu'une question de degré, il y a toujours des traces du comparant quelque part, à des degrés divers. À partir du moment où la métaphore nous semble attestée (et, parfois, comprise), c'est que les deux chaînes du comparé et du comparant ont été perçues et reliées. Aussi certains cas de métaphores relevées par Jacques Gerstenkorn, où l'analogie se fait « à distance », quand elle n'est pas en quelque sorte occultée ou gommée, comme dans *M. Klein*, où la copule semble absente, peuvent-ils *de fait* se rapprocher des métaphores intégrées, où le comparant n'est pas cité, du moins à proximité : si le film en suscite l'idée, c'est que celle-ci a été fondue dans la mise en scène, qu'elle a suffisamment prévalu à la réalisation du film pour qu'il en garde une trace, aussi insensible soit-elle, comme au début de *La Cienaga* ou dans les pieds ballants du jeune Ivan, pas encore le Terrible.

Seulement, si cette forme métaphorique attire davantage l'attention au cinéma, elle n'en existe pas moins en littérature aussi : sans reprendre l'exemple d'Emma qui, dans *Madame Bovary*, en promenade sur la Seine, impose en citant Lamartine une comparaison avec « Le Lac » qui devient moqueuse, on pourrait citer « Vieille chanson du jeune temps », un poème des *Contemplations* qu'appréciait particulièrement Hugo où l'idée d'une « nature amoureuse » mais endormie, dans un bois, d'une jeune femme offrant un baiser que le jeune poète n'a pas su saisir, convoque la référence de « La Belle au bois dormant » – ainsi, probablement, que le souvenir de Ronsard, avec cette « idylle » que l'auteur appelait parfois « Rose ». Les références jouent alors un rôle plus

12 Je pense en particulier à l'essai sur la mise en abyme de Lucien Dällenbach qui inspire le chapitre sur la cristallisation, sur la « duplication analogique interne ».

13 Sur la métaphore « intégrée », cf. *supra*, p. 766 pour Deleuze, à partir de p. 553 et surtout p. 559 et suiv. pour Eisenstein. La métaphore « interne » évoquée par celui-ci à propos du plan Potemkine de l'écrémeuse en fait évidemment partie – de même, à mon sens, que le côté « film noir » du règlement de comptes, « érotique » de la réparation du tracteur, « mythologique » ou « western » d'autres séquences, etc.

14 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 25-29.

15 *Ibid.*, p. 39-43, 141-144, 175-176. Évidemment, dans ce dernier cas, il peut s'agir de beaucoup d'autres formes de métaphores, où ce n'est pas forcément le comparant qui est « absent ».

discrètement ironique que chez Flaubert mais non moins savoureux : c'est le garçon qui « dort » encore un peu, par exemple, et qui, de ce point de vue, ressemble au bois. Quant à la femme, elle fait d'une part songer à la nature environnante, par la beauté qui leur est commune, que le poète ne sut pas voir, dans les deux cas, mais elle fait penser aussi à la fleur de son prénom, y compris lorsqu'elle est décrite (« Rose, droite sur ses hanches, / Leva son beau bras tremblant » et, plus tard, elle trempe ses pieds dans l'eau). Le poème souligne en effet l'innocence du jeune Hugo, non encore sorti de l'enfance, incapable de cueillir la rose de ce jour-là.<sup>16</sup> Que dire de ce réseau très dense de comparaisons implicites, qui passent volontiers pour projetées si l'on ne s'attarde pas sur les vers, si l'on ne rêve pas un peu dessus, sinon qu'elles rappellent ces métaphores au comparant *in absentia* déjà observées, très discrètes, comme celle de la « cérémonie funèbre » dans *Gens de Dublin* ?

La métaphore cinématographique se passe donc des mots, de la même façon que certaines métaphores littéraires, ou que la tour Eiffel, depuis qu'on lui a prêté un faisceau lumineux qui l'assimile désormais à un phare, qui dépayse Paris et transforme provisoirement la perception du monument pour en faire une puissance protectrice, un peu à la façon du « Bergère ô tour Eiffel » d'Apollinaire. La figure d'analogie contourne ainsi le problème posé par Christian Metz quand celui-ci affirme que le mot « fait défaut » au cinéma.<sup>17</sup> S'il est absent, il ne manque pas comme quelque chose qui serait nécessaire à l'expression de la figure d'analogie. C'est en cela qu'on peut dire qu'il faut dépasser le problème du verbal ou du non-verbal. Au niveau le plus immédiat, « sémiotique », celui de la substance d'expression, du *medium* linguistique ou iconique, il ne se pose pas : la métaphore n'est pas soumise si étroitement aux mots qu'elle serait empêchée ou même partiellement dénaturée par un message visuel. Il convient d'y insister, car c'est ce préjugé qui complique considérablement les discussions et analyses.

Pour autant, il serait évidemment abusif de soutenir une complète indépendance vis-à-vis du verbal : en cela que la métaphore asserte, qu'elle fait appel à l'interprétation, elle ne saurait se passer du langage. Elle est même étroitement liée à la prédication, comme on l'a vu, et c'est en cela que l'on peut quand même considérer, *en première approximation*, qu'il manque quelque chose à la métaphore iconique. Bien plus que les mots-clefs de la comparaison, bien plus qu'un lexique, c'est la structure syntaxique d'une authentique proposition qui fait défaut au cinéma. Jacques Gerstenkorn note d'ailleurs, d'une façon voisine, que l'absence d'outil comparatif n'est pas seule en cause : il n'y a pas, au cinéma, de « focalisation assertive », alors que « l'activité métaphorique correspond à une dynamique de prédication ».<sup>18</sup> Il montre ensuite, de façon convaincante, que « toute une panoplie de techniques » permet de pallier cette lacune du cinéma. Mais que penser de ce « manque »-là, non plus celui des éléments rapprochés ou des « outils » comparatifs, mais celui d'un verbe ? S'il s'agit là, de toute évidence, d'une difficulté centrale pour l'élaboration du sens au cinéma, il ne faut surtout pas, là non plus, en ce qui concerne la métaphore, s'en laisser compter par la comparaison avec le littéraire, avec le linguistique : la prédication n'y apparaît pas si souvent *explicitement* à l'œuvre. C'est même tout le malheur de la métaphore, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, comme on l'a vu : il est encore beaucoup trop rare qu'on la conçoive comme énonciation « seconde », comme une phrase contenue implicitement dans l'énoncé. Tout le problème de la théorie substitutive est de négliger qu'entre Achille et le lion il y un rapport de sujet à attribut. Autrement dit, tous les énoncés *in*

16 Ce qui, au passage, peut nous rappeler l'interprétation du conte de fée par Bettelheim : la différence d'âge avec la jeune fille est manifeste, le « sommeil » du garçon évoque la période de latence. V. Hugo, « Vieille chanson du jeune temps », *Les Contemplations*, livre premier, XIX, *op. cit.*, p. 71-72.

17 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 254.

18 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 132, 140.

*absentia* en littérature présentent *la même caractéristique* que la métaphore au cinéma : il leur « manque » non seulement un mot, ce qui dans le fond ne trompe pas grand monde, mais aussi un verbe – et même, pourrait-on dire, toute la série des motivations. Nous pouvons d'ailleurs élargir, par ce dernier biais, le constat à toutes les métaphores vives, y compris *in praesentia*, aux comparaisons les plus riches : comme nous l'avons vu plus haut, même quand la prédication est explicite, la signification visée ne se réduit pas à un énoncé de type « A = B » qui serait contenu de façon transparente dans la phrase. Affirmer qu'un être humain est comme une libellule ou un papillon, dans un contexte donné, ou qu'un adulte redevient un enfant, dans certaines circonstances, c'est poser une équation dont le mystère déborde ce simple énoncé, c'est inviter à faire émerger quantité d'affirmations implicites – et plus encore de questions peut-être – grâce aux autres coordonnées du texte. Grâce aux approches de la pragmatique, il est désormais reconnu que la métaphore, comme « sens indirect », recourt à une « dénotation indirecte » de nature « prédicative ». <sup>19</sup> Peut-on mieux dire, concernant le cinéma ? La prédication est *déjà* indirecte dans le linguistique.

La métaphore *suppose* donc le verbal, dans le processus d'énonciation métaphorique, dans son moment créateur, et elle *l'appelle*, dans celui de l'interprétation, mais elle ne le nécessite nullement dans le support matériel où elle s'inscrit. Le langage intervient en amont et en aval. <sup>20</sup> Il entretient donc ici, avec la métaphore en général, des rapports très semblables à ceux qu'il possède, au sein du cinéma, avec l'image, tels que Christian Metz les a étudiés dans ses articles « Au-delà de l'analogie, l'image » et « Le perçu et le nommé ». D'ailleurs, de même qu'il y a souvent un « arrêt sur l'iconicité » dans la question de l'image, il y a un semblable arrêt sur le linguistique, extrêmement préjudiciable, dans la question de la métaphore. Or, c'est de façon complémentaire qu'il faut penser leur action au cinéma, leur interaction – de même, peut-être, que dans le verbal. Il y a à ce propos, dans « Au-delà de l'analogie, l'image », une hypothèse audacieuse selon laquelle non seulement le linguistique investit le visuel, de l'extérieur et de l'intérieur, mais le visuel pourrait bien aussi « joue[r] un rôle appréciable dans les messages non-visuels ». <sup>21</sup> Pour ce qui nous concerne, le fait me semble avéré à travers certaines métaphores : faisant appel à une expérience du monde – pas seulement visuelle, en fait, mais celle-ci en faisant partie – la figure d'analogie indique clairement comment l'expérience sensible peut être convoquée par le verbal. On trouve beaucoup de ces images-là, qui semblent s'assigner pour objectif principal de nous permettre de *mieux voir*, chez Ramuz, dans *La Grande Peur dans la montagne* par exemple. Que l'on pense à ce soleil qui peine à percer la brume, alors que le personnage est dans les névés : il paraît « comme vu à travers du papier huilé ». <sup>22</sup> Même si la métaphore ne se limite pas à cette fonction, si elle cherche aussi à exprimer l'idée d'obstacle notamment, si l'on peut même déceler une charge pathétique qui rappelle l'analyse de Guillaume Soulez – l'obstacle suscitant en l'occurrence une idée paradoxale d'enfermement, le soleil n'étant même pas vraiment voilé, étant en quelque sorte empêché – il y a

19 G. Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », dans *Recherches en pragma-sémantique*, études publiées par G. Kleiber, Centre d'analyse syntaxique, Faculté des lettres et des sciences humaines, Univ. de Metz, 1984, p. 123-163.

20 Je ne reviens pas sur les rapports de la métaphore avec le système préconscient-conscient qu'une telle position suppose, qui se démarque ainsi de l'ambiguïté de Christian Metz sur la question, dans *Le Signifiant imaginaire*. Je rappelle seulement qu'on peut ramener ces deux interventions du verbal à une seule : dans les deux cas, il s'agit d'interpréter une analogie qui s'offre à nous, d'en élaborer une signification – en lui donnant une forme, d'abord, surtout du côté de l'auteur, puis en produisant son interprétation.

21 Ch. Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image », art. cit., p. 156.

22 Ch.-F. Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne*, Grasset, Paris, 1989, coll. Les Cahiers Rouges, p. 144.



clairement une tentative ici d'exprimer une expérience sensible, concrète, visuelle, à travers les mots.

### **La structure métaphorique « profonde »**

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, qui nous éloigne un peu de mon propos principal, il convient de souligner cette interaction, qui se produit dans la métaphore comme dans l'image, entre du verbal et du non verbal, même s'il ne s'agit plus ici du linguistique et de l'iconique mais du langage et d'une structure qu'on pourrait dire sémiotique et qui se révèle en large partie indépendante de la substance d'expression. C'est évidemment ce niveau « profond » de la métaphore, qui affleure dans le verbal comme dans l'iconique, qui s'inscrit dans le roman comme dans le film, qui invite à utiliser les catégories freudiennes pour appréhender la métaphore. Seulement, si cette approche a sa pertinence, si Christian Metz a raison de souligner qu'on peut appréhender la figure d'analogie comme témoignant de processus primaires, elle change de nature lorsqu'elle est ressaisie par une conscience, à la façon, comme on l'a vu, du mot d'esprit. C'est pourquoi il faut distinguer fermement la structure « profonde » de la métaphore, qui n'est autre que la saisie *réfléchie* d'une ressemblance, que son *élaboration* au sein d'un système qui reste en partie implicite, de la simple ressemblance « formelle » proposée par l'inconscient : elle est beaucoup moins profonde que ces jeux « paronymiques » sur la plasticité du langage et des images où l'on voit souvent une trace du travail « primaire ». Comme première approximation, pour donner une idée de cette analogie *impliquée* dans le texte ou dans le film, on peut se souvenir de l'analogie au sens proportionnel d'Aristote. Qu'il reste quelque chose du lapsus dans la métaphore, comme le signale joliment Metz, que « quelque chose de plus fort » fasse irruption à travers le mot « gerbe » dans « Booz endormi » et fasse comme « un trou » dans l'« étoffe » de la phrase initialement visée, cela n'empêche pas que le « trou » est resté, que Hugo a accepté « la structure [du] lapsus », que le poème réconcilie la « poussée » inconsciente avec des impératifs non seulement syntaxiques (le fameux « sa » devant « gerbe ») mais aussi logiques et poétiques – qu'il *recupère* cette poussée et qu'il la transfigure.<sup>23</sup> Dans les vers, l'analogie change donc de nature : le parallélisme se construit, jusque dans son paradoxe.

Ce simple fait du parallélisme suffit à indiquer la nouveauté radicale de la métaphore par rapport à la « poussée » initiale : si l'on veut se représenter la figure d'analogie, c'est en quelque sorte sur une double portée qu'il faut l'inscrire. Elle est constituée par une double ligne dont les différents termes sont liés un à un, au prix parfois d'un fort paradoxe, certes, mais dans une structure qui, si elle se donne comme une « représentation de choses », si elle associe des objets de pensée entre eux, n'en est pas moins sous-tendue par une « représentation de mots ».

Il suffit de penser, pour visualiser cette structure, au schéma déjà employé à propos de « la coupe d'Arès » : il peut s'appliquer à toutes les sortes de métaphores. Pour la commodité, prenons un exemple dont les termes, nombreux, sont explicites. Soit le paragraphe suivant, avant le passage le plus fameux de *René* de Chateaubriand :

Comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades ? Les

---

23 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 272.

sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert ; on en jouit, mais on ne peut les peindre.<sup>24</sup>

On pourrait représenter l'analogie ainsi :

	les sons [faibles]	les passions	le vide	un cœur solitaire
sont comme :	le murmure	les vents et les eaux	le silence	un désert

Il serait possible de commenter longtemps toutes les significations qui se déploient à partir d'une telle image. Il est rare qu'en si peu de mots nous soient donnés tant d'éléments clefs d'une analogie. Pour ne relever qu'un trait, je me suis permis de restituer la signification « sons *faibles* » à partir de « murmure », parce qu'il me semble que c'est le seul élément resté un peu implicite dans « l'équation » posée par Chateaubriand, mais on peut noter que cette omission même est significative. D'abord, c'est peut-être la signification principale, de premier plan, proposée par la métaphore, la plus explicite lorsque le narrateur qualifie de « murmure » les sons en question – la perception du sens des autres rapprochements est laissée à la libre appréciation des lecteurs, qui peuvent ne pas faire retour sur la phrase et se contenter de cette première attribution sommaire, ne pas s'interroger par exemple sur la ressemblance entre les passions et l'élément liquide ou aérien. D'ailleurs, c'est ce trait-là qui permet de comprendre rapidement les deux phrases qui encadrent cette métaphore : on ne peut « exprimer » ou « peindre » le vague des passions parce que l'impact de celles-ci est *apparemment* faible, il est quasiment imperceptible (doublement, d'ailleurs : il est non seulement très léger mais aussi, comme son, *invisible*, impossible à figurer). Il est alors possible d'aller plus loin, de s'interroger sur cet étrange son qu'on ne peut « peindre », et c'est tout un paysage désolé qui apparaît, même sans penser à la suite trop connue du texte : le son est faible mais il n'est pas inexistant puisque « le silence » du « désert » n'est lui-même pas complet, entrecoupé qu'il apparaît du « murmure » de l'eau qui ne peut chuter comme dans une cascade et du vent qui ne peut hurler dans les branches des arbres ou dans les toits, qui ne rencontre pas d'obstacles. C'est donc pourquoi on ne peut brosser le tableau des passions de René : on ne peut les visualiser comme le permettrait un paysage de montagne ou ne serait-ce qu'un bocage, avec des arbres soumis aux éléments. Les landes sont vides à l'intérieur plus encore qu'à l'extérieur : rien n'arrête le vent, l'eau, de même que ces passions qui tournent en rond, sans rencontrer d'obstacle dans le cœur solitaire.

Je n'insiste pas davantage : nous constatons une fois de plus que la prolifération « syntagmatique » favorisée par la métaphore est considérable. Nous voyons par ailleurs que l'analogie posée plus haut est encore incomplète puisqu'on pourrait y ajouter la métaphore du tableau impossible (« exprimer » d'un côté, « peindre » de l'autre), sans compter ces passions *sans objet* qui font du cœur d'un homme ainsi dépossédé le simple réceptacle de feuilles mortes soumises aux caprices du vent, que rien n'arrête... Nous pouvons observer, quoi qu'il en soit, que la métaphore est bien constituée de ces couples d'idées qui tissent un réseau plus ou moins dense de significations selon les cas.

Ce qu'il convient de souligner, alors, c'est qu'il en va de même pour la métaphore cinématographique : il est possible, à partir d'un film, de produire ce type de schéma – qui ne présente l'avantage, à vrai dire, que d'expliciter les éléments clefs de l'analogie, au prix d'une

<sup>24</sup> Chateaubriand, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, Flammarion, Paris, 1996, coll. GF Flammarion, p. 179.

certaine platitude, d'autant plus accentuée que le filage de la métaphore est plus complexe, que l'auteur a pris soin de donner à la figure du relief, une expressivité, d'en travailler l'architecture, ne serait-ce qu'en jouant avec les éléments explicites ou implicites, avec l'ordre dans lequel ils sont donnés ou suggérés.

Que l'on prenne, par exemple, la fameuse séquence de « l'abattoir », à la fin de *La Grève*, mais limitée aux premiers plans pour la lisibilité.<sup>25</sup> On peut présenter les choses ainsi :

	un couteau s'abat... (plan 1)	[une bête]	le couteau s'abat à nouveau... (plan 6)	...sur un taureau (plans 7-8)	
sont comme :	[la répression annoncée]	les ouvriers dévalent une pente (plan 2) [...]		[les ouvriers]	des mains en l'air (plan 9)

Les plans 3 à 5, omis dans ce schéma, ne font que développer la fuite des ouvriers exposée dans le plan 2 et suggérer son désordre (que l'on peut percevoir, après coup, ou plus loin, comme semblable aux mouvements désordonnés du taureau se débattant en vain). On notera qu'Eisenstein diffère l'apparition de l'animal et crée ainsi l'impression que le couteau s'abat sur les grévistes – d'autant plus que nous ne voyons pas non plus, au début, les soldats – puis, à l'inverse, curieusement, quand nous voyons enfin la bête sur laquelle s'abat « la main armée », des mains dressées en l'air, qui semblent supplier, peinent à être attribuées aux seuls ouvriers. C'est comme si la taureau personnifié implorait la pitié du « tueur », pour reprendre le vocabulaire de cinéaste, quand il analyse un autre montage de la même séquence dans « Le Montage des attractions au cinéma ».<sup>26</sup> Le film présente d'ailleurs, après un plan où le « boucher » se dirige vers la caméra, une corde à la main (plan 10), de nouvelles mains dressées en l'air (plan 11). Autrement dit, nous aurions ici une métaphore d'un type un peu particulier, dans la mesure où le cinéaste ne travaille pas seulement à construire l'analogie (avec, ici, certaines lacunes que le spectateur pallie aisément, après coup, comme dans nombre de métaphores littéraires) : le montage des plans suggère en même temps une représentation un peu fantastique, mais de façon limitée à certains passages, où un Tueur serait penché sur la masse ouvrière puis où le Taureau serait en quelque sorte humain, implorerait pitié. Évidemment, ces effets ne durent pas, c'est l'idée d'une analogie qui domine, mais ils sont récupérés par la suite : il me semble qu'ils servent à construire l'idée d'une allégorie. La séquence se poursuit en effet, et je propose de placer le plan sur le boucher en regard du plan 12 à cause de l'importance qui est alors accordée à cet homme à l'image (le spectateur focalisait jusque là son attention sur le poignard et sur l'animal), qui anticipe la première apparition des soldats, à cause aussi de son déplacement dans le plan qui évoque un peu celui des militaires, notamment par le caractère plus calme du mouvement, plus rare aussi, que celui des victimes apeurées :

	[le boucher se déplace] (plan 10)	le boucher égorge le taureau (plan 13)	le sang coule (plan 15)	la bête est encore frappée et le sang continue de couler (plan 16)
sont comme :	les soldats des- cendent la pente (plan 12)	les soldats tirent (plan 14)		les soldats se rassemblent et tirent à nouveau (plans 17-18)

25 Édition DVD de Films sans frontières, 2002, avec *Octobre*.

26 S. M. Eisenstein, « Le Montage des attractions au cinéma », art. cit., p. 133.

Faut-il commenter ? Le sang du taureau coule à l'image avant que les ouvriers ne tombent mais, comme on le sait, celui des grévistes a déjà été figuré, en quelque sorte annoncé, dans la séquence précédente, quand l'encrier se renverse et qu'une tache sombre se répand sur le plan de la ville. La correspondance entre les soldats et le « boucher » est soulignée à partir des plans 13 et 14 (que l'on pourrait doubler d'une analogie entre le couteau et les fusils) mais elle est évidemment établie auparavant par le montage. Les notes d'Eisenstein, dans son article de 1924, confirment d'ailleurs le rapprochement des plans 10 et 12 en parlant d'un « cordon de soldats » qui rappelle la « corde » du tueur de l'abattoir, également évoquée dans le texte, mais cette intention métaphorique ne me semble pas du tout patente à l'image. Enfin, on peut noter que les flots de sang qui sortent de la bête encore vivante, n'étant pas rapportés précisément à un ouvrier abattu, prennent une valeur plus large : il semble peu à peu que c'est la masse des ouvriers qui s'en rapproche le mieux. Peut-être aussi comprenons-nous qu'il y a là une allégorie du Martyr du Peuple – autrement dit que le taureau évoque le prolétariat – par le fait que les soldats arrivent tard à l'image et qu'ils peinent, par leur nombre, à correspondre au « boucher ». La masse finale des cadavres évoque d'ailleurs davantage le flot de sang sorti de la bête que plusieurs bovins abattus, ce que le carton « la débâcle » suggère également, ainsi que la couleur sombre des « flots » humains qui continuent à descendre le relief du terrain, parallèlement aux flots de sang dont le taureau se vide. Un dernier carton souligne alors plus clairement l'intention allégorique, évoquant les « blessures inoubliables sur le corps du prolétariat ».

On le voit : même si j'ai choisi ici des exemples particulièrement développés, explicites, qui n'évoquent pas vraiment le « court-circuit » surréaliste ou la « gerbe » de Booz, ils évoquent aisément la structure de toute métaphore, qui peut connaître, sinon semblable développement, du moins une certaine expansion, comme l'égalité de rapports d'Aristote nous en a maintes fois fourni l'image. Et ce modèle « à quatre termes » (au moins) n'a rien de commun avec ceux que l'on pourrait tirer des processus primaires, nous l'avons déjà observé.<sup>27</sup>

Aussi convient-il d'être vigilant quand on analyse les métaphores. Jacques Gerstenkorn a évidemment raison quand il écrit, à la fin du chapitre sur les « cristallisations », que cette configuration analogique est « par nature un mixte, passionnant à démêler, de condensation et de déplacement », mais il faut aujourd'hui signaler, avec le recul que nous offre le temps, notamment par rapport aux modèles jakobsonien et lacanien de Christian Metz qui se font encore sentir dans *La Métaphore au cinéma*, qu'il se cache là un jeu avec les mots, notamment lorsque l'auteur conclut que « c'est souvent grâce au déplacement que la cristallisation en dit beaucoup plus long que le récit sur ses véritables enjeux ».<sup>28</sup> Dans la grande majorité des exemples qui ont précédé dans le chapitre, en effet, et même s'ils pourraient *sans aucun doute* relever d'une analyse de cet ordre, ce n'est pas un déplacement freudien qui est à l'œuvre : c'est le fameux « transfert » métaphorique, le geste d'associer des objets parfois distants, dont Gerstenkorn montre bien, précisément, qu'il possède beaucoup d'autres fonctions que de contourner la censure. Si cette « transposition analogique » nous en apprend tant sur les enjeux du film, c'est d'ailleurs parce qu'elle déborde, de beaucoup, le mécanisme primaire. Mais, comme Gerstenkorn ne manque pas de le relever, notamment avec le « jeu du citron pressé » dans *Les Deux Anglaises et le Continent*, il y a bien aussi une fonction de déplacement dans certaines mises en abyme métaphoriques, grâce à cet « autre signifiant » qui peut satisfaire, lui, « aux exigences de la censure ».<sup>29</sup>

27 Par exemple chez Umberto Eco : cf. *supra*, p. 743.

28 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 83-84.

29 *Ibid.*, p. 189, note 83. Où l'on se rappelle, d'ailleurs, que le recours au double sens est présent dès l'origine, dans l'approche psychanalytique, puisque la censure en question n'est ici, comme chez Freud, pas seulement inconsciente

Nous retrouvons le même rapprochement au début du premier chapitre du livre, où la question de la censure et de son contournement, à travers la métaphore, est exposée : si on a pu comparer la figure d'analogie à un voile, c'est qu'elle « dissimule » et « laisse transparaître » tout en même temps, comme le rêve d'une certaine façon. Sur le fond, l'ambiguïté n'est pas de mise : « le travail de la métaphore » n'est jamais présenté par Gerstenkorn comme une défiguration ou comme un véritable échec de la censure mais seulement comme une « évocation indirecte » qui permet de laisser filtrer ce qui, autrement, n'aurait pas pu l'être. L'exemple de *La Femme du boulanger* est éloquent : ce n'est pas sa chatte que « le boulanger de Pagnol gronde [...] pour ses escapades ». La métaphore permet alors au mari trompé « d'ouvrir son cœur, ou de vider son sac, sans pour autant se risquer à affronter sa compagne ». Le transfert « lève la censure, en même temps qu'il la manifeste. »<sup>30</sup> L'analyse est on ne peut plus pertinente. J'ajouterais seulement que, si métaphore il y a, c'est parce que le conflit, comme dans le mot d'esprit, n'échappe pas au boulanger, qu'il introduit une dialectique, même si elle peut paraître rudimentaire. Malgré le détour, le message parvient d'ailleurs à la femme : il lui dit *quand même* ce qu'il pense et ressent *tout en lui manifestant par le détour* qu'il n'ose pas ou ne veut pas le lui dire ainsi – que c'est à la chatte en elle qu'il le dit, qu'il n'identifie pas totalement sa femme à ce qu'il dit ou à ce qu'elle a fait. Une dialectique s'instaure donc entre le fait de dire quand même et de ne pas dire directement. Autrement dit, il existe un premier niveau de déplacement et de « lâcheté » chez le mari mais aussi un second niveau de « courage » et de volonté, de discernement, qui lui fait assumer paradoxalement ce discours à sa femme, grâce au biais que son inconscient lui a fourni dans un premier temps.

La métaphore est donc caractérisée par une victoire, même si elle est parfois ambiguë, sur la censure. C'est cela que souligne Jacques Gerstenkorn peu après l'exemple de Pagnol, en s'appuyant sur une analyse de Christian Metz mais dont sa propre analyse dépasse la portée. C'est pourquoi il faut définir le champ métaphorique comme « plus large que la métaphore de la rhétorique classique », celle de Fontanier ou Genette exemplairement, « mais plus restreint que le procès métaphorique de la linguistique moderne », celui de Jakobson mais aussi celui de Lacan.<sup>31</sup> C'est pourquoi, même s'il ne le signale pas explicitement, l'auteur de *La Métaphore au cinéma* opte généralement pour un modèle moins ouvert que celui de Metz, qu'il élargit suffisamment les « mailles » de la rhétorique pour qu'elles puissent « être franchies par la caméra », mais ne les ouvre pas *de fait* à toutes les « poussées » analogiques inconscientes.

### **Petite échappée « formaliste » : pour une réhabilitation du discours intérieur**

Enfin, pour préciser ce rôle du verbal dans le métaphorique, il me semble que nous pouvons nous référer à l'élaboration proposée par Eikhenbaum et Eisenstein dans les années 1920-40. Comme cela a été souligné à plusieurs reprises ces dernières décennies, par Emilio Garroni, Christian Metz ou Jacques Aumont, il y a en effet chez ces auteurs une hauteur de vue qui reste d'actualité. Malgré les ambiguïtés, par exemple, de l'article « Problèmes de ciné-stylistique », déjà soulignées, mais qui concernent surtout la ciné-métaphore, la notion de discours intérieur élaborée par Eikhenbaum me semble toujours pertinente.<sup>32</sup> La tension instaurée en début d'article, entre

---

mais bel et bien sociale : J. Gerstenkorn le souligne plaisamment avec le personnage de Mrs Brown.

30 *Ibid.*, p. 22-24.

31 *Ibid.*, p. 23, 11.

32 Cf. *supra*, p. 527-528 et 539-552.

différentes formes de cinématographie, certaines « auto-suffisantes » et d'autres plus évoluées, transformant le « ferment » d'expressivité du cinéma en art comme, ailleurs, le « zaoum » peut devenir lui aussi « phénomène social » et évoluer en « langage particulier », me semble très féconde. Elle permet de souligner que le « discours intérieur » est lui-même une possibilité du cinéma, qui n'est nullement actualisée à tout moment et en tout point du film, ou alors de façon très différente. Ce faisant, je ne me réfère pas directement à la notion de monologue intérieur, telle que reprise par S. M. Eisenstein – c'est pour la théorie de la ciné-métaphore et d'un « langage » cinématographique que je me reporterai à lui. Il me semble que, chez le réalisateur qui voulait tourner *Le Capital*, cela désigne surtout une forme d'écriture qu'il faudrait donner au film lui-même, un peu comme c'est le cas dans certains écrits de Joyce. Ce que j'entends par discours intérieur, pour ma part, c'est ce discours qui accompagne presque nécessairement la vision de certains films. Certes, l'idée est très proche de celle du cinéaste soviétique : c'est bien ce qu'il cherchait lui aussi à *provoquer* chez le spectateur. Seulement, comme cette idée est souvent associée chez lui à l'idée d'une efficacité, d'un *calcul*, comme Jacques Aumont l'a bien souligné, notions dont l'ambiguïté est difficile à contrôler, je préfère dissocier les deux approches, d'autant plus que, pour des raisons diverses, parfois difficiles à démêler, Eisenstein ne souligne pas trop dans ses écrits le décalage possible entre les intentions affichées concernant un film et les réflexions réellement suscitées par lui chez le spectateur.

Le modèle proposé par Eikhenbaum ne présente pas ces difficultés : bien au contraire, celui-ci souligne les différents états qui peuvent être ceux du spectateur, l'expérience de cinéma pouvant être comparée tantôt à celle d'un rêve, avec ses émotions fortes, sa logique incertaine, tantôt à celle d'un « tête-à-tête », d'un art semblable à celui de la lecture, double polarité qui correspond à celle d'un cinéma « de masse » d'un côté et d'un moyen d'expression plus intime, où l'individu trouve davantage sa place, de l'autre, où l'on favorise tantôt l'adhésion passive à des « attractions » comme le spectacle d'un paquebot, d'un avion, d'une locomotive, tantôt l'élaboration consciente, active, d'une signification. Il en va donc, bien évidemment, de même pour le discours intérieur : il peut tantôt être réduit à l'identification de quelques intentions rudimentaires, quelques liens logiques restés implicites, tantôt se développer en incitation à méditer sur le contenu de l'œuvre, à percevoir des analogies plus ou moins discrètes, des intentions, des faits signifiants plus élaborés, plus consistants. Il faut seulement ajouter, alors, qu'il en va de même pour la littérature et jusqu'aux productions linguistiques de tous les jours : certains discours n'appellent pas une participation bien grande du lecteur ou de l'auditeur, d'autres au contraire invitent à une collaboration plus poussée. Dans tous les cas, il ne faudrait surtout pas négliger de considérer que l'écrit ou l'oral, sous prétexte qu'ils sont déjà des faits de langue, n'en utilisent pas moins, pour être compris, une activité intellectuelle partiellement autonome, une activité linguistique seconde en quelque sorte, plus ou moins indépendante ou du moins, dans tous les cas, complémentaire, qui la prolonge et parfois la relance. L'exemple des liens logiques me semble le meilleur : très souvent implicites, ils abondent. Il est fréquent qu'entre deux propositions on n'indique pas le rapport d'illustration, de causalité, de conséquence, notamment. Si beaucoup de ces relations sont parfaitement interprétées, nous nous rendons souvent compte de leur existence parce qu'un certain nombre n'est pas aussi bien perçu, selon la moindre qualité de l'énoncé ou les moindres compétences, disponibilité ou bienveillance de « l'énonciataire ». Or, la ressemblance fait évidemment partie de ces relations logiques qu'il est possible ou non d'explicitier, qui font appel, à des degrés divers, à la collaboration du lecteur, de l'auditeur, mais donc aussi du spectateur.

N'est-ce pas exactement cela qui se produit lorsque nous nous trouvons face à une métaphore au cinéma ou en littérature, ou même dans la vie quotidienne, à une analogie perçue comme telle et qui nous frappe suffisamment pour que nous nous interroguions sur son sens – que nous nous arrêtons alors au premier motif rencontré ou que nous poursuivions l'investigation, la méditation, la rêverie ou la réflexion jusqu'à ce que d'autres significations apparaissent ? N'est-ce pas ce discours intérieur aussi, plus ou moins intuitif selon les cas, parfois rudimentaire, parfois d'une grande finesse, voire d'une grande sophistication, qui donne un sens à la structure « profonde » de la métaphore, qui en teste la validité, en amont comme en aval, qui aide l'auteur à la préciser et, en aval, permet de la reconstituer et de l'interpréter ?

C'est justement dans une réflexion sur le monologue intérieur que Deleuze inscrit son exposé le plus significatif sur la métaphore au cinéma, dans *L'Image-Temps*. Ce développement, hélas marqué par la problématique d'Eisenstein telle qu'il la perçoit, inscrit les métaphores, les figures, dans une « pensée primitive », un « monologue ivre » où l'on reconnaît mal l'ambition du cinéaste.<sup>33</sup> Il n'est pourtant pas nécessaire d'en appeler à un quelconque « automate », même « spirituel » ou « dialectique », pour penser le discours intérieur mis en branle par la métaphore, au cinéma comme ailleurs. Si la pensée qui accompagne un film ou un livre peut parfois nous sembler incertaine, de l'ordre de l'association libre ou du réflexe conditionné, il suffit de se référer à sa propre expérience d'une œuvre plus riche, ou à laquelle nous avons été mieux disposés, pour constater qu'il en va parfois tout autrement. Nous avons vu qu'une authentique pensée pouvait être provoquée par le film, par ses métaphores notamment, comme dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* où le spectateur est invité en permanence à tester les limites de l'analogie, à comparer avec la réalisatrice les expériences proposées de récupération, de glanage, de grappillage, pour en tirer un enseignement personnel sur la société. Ce n'est pas un « monologue ivre » qui nous invite à éprouver la pertinence d'un rapprochement entre la récupération dans les poubelles et celle du glanage, à (re)décrire la première pratique dans les termes de la seconde.

En revanche, il peut être profitable pour notre question de se reporter à la façon dont Eisenstein pose la question de la signification et de la métaphore dans les films. Dans « Dickens, Griffith et nous » par exemple, le cinéaste reprend la question d'un ciné-langage. Après une citation de « Hors cadre », il écrit en effet :

Ainsi, la cellule-unité de montage [le cadre, le plan, conçu de façon dynamique, dialectique] se morcelle en une chaîne de dédoublements qui s'assemblent à nouveau en une unité nouvelle : en une phrase de montage qui incarne la conception de l'image du phénomène.

Il est intéressant de noter que la linguistique connaît exactement le même processus en ce qui concerne le mot (« image-cadre ») et la proposition (« phrase de montage ») ; on y observe le même stade originel du « mot-proposition » qui, par la suite, « se scinde » en proposition composée de mots séparés indépendants.

V. A. Bogoroditzky écrit : « ... à ses débuts, l'humanité exprimait ses pensées au moyens de mots isolés qui étaient la forme primitive de la proposition. » (Cours général de la grammaire russe, 1935)<sup>34</sup>

Nous pouvons évidemment concevoir quelques doutes légitimes quant à l'idée qu'il s'agirait là, au cinéma, « exactement » du même processus. Néanmoins, il n'y a pas matière à pousser de hauts cris, bien au contraire. Ce que nous dit ici Eisenstein, c'est que le cinéma traditionnel utilise le

---

33 G. Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p. 207.

34 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (fin), art. cit., p. 30.

matériau des plans d'une façon en quelque sorte rudimentaire, similaire à ce que l'on peut soupçonner de l'usage du langage par les premiers hommes. L'idée est loin d'être absurde : nous avons rencontré une affirmation voisine chez Benveniste et vu comment, précisément, elle permettait de penser la métaphore, en signalant l'existence de prédicats sans sujet et même d'un « prédicat nominal, sans verbe ni copule ». Nous avons d'ailleurs relevé que, pour lui, la phrase ne se réduisait pas « à la somme de ses parties »...<sup>35</sup> Quant à la linguistique la plus récente, elle souligne aussi que le mot est une unité dynamique, comme on le voit avec Catherine Détrie, qu'il doit s'appréhender au sein d'une unité plus large, et donc que la phrase n'est pas, en quelque sorte, un montage « brique sur brique ». Son sens naît de son usage en contexte, de la dialectique qu'il instaure notamment avec la proposition : c'est ce contexte qui en définit, dans une large part, la signification.

Qu'en tirer ? On peut noter que, plus loin, après avoir abordé l'idée de métaphore, et pour introduire l'idée de son « langage intérieur », d'une « *pensée sensible* » qui ne nous retiendra pas, Eisenstein cite très longuement Vendryes. Si les conclusions qu'il en tire ne convainquent qu'à moitié, il faut remarquer que le développement du linguiste français est extrêmement intéressant : celui-ci souligne d'abord l'éloignement extrême « en français » de la « langue écrite » et de la « langue parlée » – point de départ significatif pour un russe qui connaît et apprécie Dostoïevski dont le rejet de la « grande forme » est, on le sait, extrêmement important, d'une signification capitale. Puis Vendryes souligne ce qui peut apparaître, surtout à nous, Français, comme une débauche linguistique dans la langue orale, langue qui n'en a pas moins « sa logique aussi », précise-t-il : « la limite des phrases grammaticales est ici tellement fuyante, qu'il vaudrait mieux renoncer à en tenter le compte. »<sup>36</sup> Leur fragmentation est en effet extrême, mais aussi d'une vraie puissance expressive, les informations sont en quelque sorte découpées, isolées, dans un ensemble où domine la parataxe plus que la syntaxe. Enfin, le linguiste souligne que « l'image verbale » aussi est une phrase, « encore qu'elle comporte un développement pour ainsi dire cinématique » et qu'« on la débite dans la langue parlée par tranches successives dont le nombre et l'intensité correspondent aux impressions que l'on éprouve soi-même ou aux besoins que l'on a d'agir sur autrui », ce qui ne manque évidemment pas d'être relevé par l'un des principaux responsables du « hachis russe » du montage et par le promoteur de l'image globale.

Toutes ces observations et réflexions sont extrêmement éclairantes. Seule l'idée d'une métaphore orale plus « hachée » peut susciter des réserves : il ne faudrait pas généraliser la leçon de ce développement et occulter que la métaphore peut être développée à l'écrit et d'une extrême densité à l'oral. Toujours est-il que cette autre forme, « inférieure », de langage intéresse précisément le cinéaste comme contre-exemple à « une lourde phrase amphigourique, bourrée d'incidentes, de prépositions et de participes », en quelque sorte sur-articulée. Voilà qui nous donne une image plus précise, plus juste, du ciné-langage promu par Eisenstein : à partir d'une *fiction*, la « troisième espèce de langage » dont il parle ensuite, un « *langage intérieur* » « qui recèle[rait] le véritable fonds » des lois artistiques, synthèse harmonieuse du sensible et de l'intellectuel, il souligne la possibilité d'un « langage » cinématographique inspiré de formes linguistiques rudimentaires ou expressives, toutes marquées négativement par rapport à la syntaxe « sur-armée » de la belle langue, de la langue écrite, évoluée. C'est assez dire qu'il ne se berce pas d'illusions sur une authentique ciné-langue mais, d'un autre côté, c'est indiquer de façon convaincante la possibilité pour le cinéma

---

35 Faut-il rappeler l'insistance d'Eisenstein à prétendre la même chose pour le montage ?

36 *Ibid.*, p. 38.



de susciter un discours, des « images », autrement dit de réaliser un « cinéma intellectuel ». En effet, le schéma n'est pas exactement le même dans les deux cas : il s'agit d'abord de *s'émanciper* du plan-proposition, d'aller vers un langage cinématographique plus découpé, plus dynamique, plus dialectique, mais ensuite, dans le second schéma, celui du langage oral, de *refuser* la fausse supériorité d'un cinéma « écrit », « théâtral », ce qui pourrait apparaître comme une mauvaise évolution, celle du cinéma « plus réaliste » des années 30-40, refus qui présente des analogies avec le refus du « concept abstrait », qui correspond à une volonté, cette fois, de ne pas aller « trop loin » dans le chemin de l'évolution, de ne pas s'engager dans des voies sans issues, même s'il s'agit, là encore, de ne pas en rester au caractère rudimentaire du plan-proposition. Pour en revenir à notre propos, on peut donc lire dans cet ensemble un écho stimulant à la théorie d'Eikhenbaum, mais au sein d'un modèle théorique différent, encore plus soucieux d'ambivalence : le « langage intérieur » proposé semble en effet intermédiaire entre les tendances « auto-suffisantes », « transmentales », et les formes supérieures d'art évoquées par l'auteur de « Problèmes de ciné-stylistique ».

Quoi qu'il en soit, les réflexions du cinéaste sur un langage « rudimentaire », mais susceptible d'évoluer vers quelque chose de l'ordre de la proposition élaborée, ou sur un langage moins synthétique que l'écrit mais disposant de moyens plus expressifs pour exprimer lui aussi des pensées, peuvent nous donner une idée du discours intérieur tel qu'il se présente parfois, même si elles se rapportent pour lui au langage du film et non pas *précisément* à ce discours intérieur. Pour autant, la leçon peut en être étendue aisément. L'existence de prédicats d'un seul mot, de prédicats implicites fondés par exemple sur un nom, nous aide déjà à penser la façon dont nous pouvons comprendre certains plans, ou certains éléments d'un film pointés par la mise en scène et le montage, le spectateur suppléant au « manque » par l'apport d'une dimension prédicative. Cependant, ce n'est pas cela que promeut Eisenstein : c'est un conflit dialectique entre deux plans, dépassant le cadre du mot-proposition. Mais nous n'en sommes que davantage dans le champ de la métaphore, quand elle dépasse le stade de la simple illustration d'idées, du signe convenu d'avance. Avec elle, en deux plans, le film ne se contente pas de dire « le lait jaillit », il ajoute « comme une fontaine », et chaque plan enrichit l'autre d'une façon formidable – et infiniment *plus claire* que s'il avait essayé d'exprimer la même idée *ambiguë* en un seul plan. De même, ces incessantes reprises pronominales du langage oral qui, en même temps, apparaît volontiers elliptique, qui s'efforce donc de rassembler le matériel linguistique éclaté, correspondent d'une certaine façon au travail de coordination et subordination effectué par le spectateur lorsqu'il tente d'élaborer le discours du film, lorsqu'il noue des liens entre des éléments épars, lorsqu'il suppose telle ou telle organisation logique au sein de ce qui est donné par le film – même si, bien entendu, il ne s'agit pas exactement de la même chose dans le film que dans la phrase. Pour ne donner qu'une illustration, lorsqu'Eisenstein présente un homme agitant les bras de dos, comme un chef d'orchestre, puis un délégué ouvrier parlant à la foule, n'avons-nous pas là un lointain équivalent des fameuses phrases proposées par Vendryes : « Vous voyez bien cet homme, – là-bas, – il est assis sur la grève, – eh bien ! Je l'ai rencontré hier, il était à la gare » ?<sup>37</sup> En effet, nous comprenons alors : « Vous voyez bien cet homme qui s'agite et qui commande ? Eh bien ! c'est un parrain ouvrier qui discourt. » Nous avons dans le film une sorte de reprise similaire au langage oral, de correction progressive d'un propos qui peut sembler d'abord approximatif.

Autrement dit, le spectateur introduit de fait, sans grande difficulté, les éléments langagiers

---

37 C'est à propos de cet exemple que le linguiste fait remarquer que la notion de phrase pose des problèmes à l'oral, que ses contours sont nettement plus difficiles à identifier.

nécessaires à la compréhension d'un film. C'est aussi, on le sait, l'hypothèse de Christian Metz, par exemple dans « Le perçu et le nommé », ou de Michel Colin, dans *Langage, Film, Discours*. Or, pour analyser l'exemple d'Eisenstein de l'ouvrier « qui péroré », il est possible de s'inspirer des notions de thème et de rhème employées par Colin.<sup>38</sup> En effet, partons pour commencer d'un exemple simple, celui de *La Grève* décrit plus haut : le plan 1 nous montre une main abattant un couteau vers le bas et le plan 2 des hommes s'enfuyant (vers le bas aussi). La première réaction du spectateur est de penser que le couteau les menace et qu'il en fuient le danger, selon une grille qui fonctionne peu ou prou de la même façon dans les plans 6 et 7 où le couteau s'abat effectivement sur la tête du taureau – le plan 8 nous montrant alors l'animal qui s'écroule, qui poursuit en quelque sorte le mouvement vers le bas, qui prolonge le geste du bourreau, ce qui invite encore davantage à comprendre le plan 8 comme une *conséquence* de l'acte du plan 7. Le premier geste, sur les ouvriers, est manqué, le second est réussi, en quelque sorte, ce qui explique d'ailleurs que les grévistes lèvent les mains après la blessure du taureau, comme s'ils avaient subi un premier coup eux aussi, une première salve. Autrement dit, le lien entre les plans 1 et 2 apparaît bien du type thème-rhème à la façon du champ-contrechamp classique étudié par Colin dans son chapitre VII, même si le rhème commence déjà d'une certaine façon dans le plan 1 : le thème de l'abattoir est présent à travers le bras du « boucher » mais il est relié au thème des ouvriers par le geste du couteau qui s'abat ; le sujet d'une action est ainsi donné dans le plan 1 en même temps que l'action, c'est seulement l'objet de l'action qui nous est présenté ensuite. L'information vraiment nouvelle qui est apportée, c'est le début de la répression. La coupe franche entre les deux plans ne correspond donc pas vraiment à la distinction entre un sujet et un prédicat, entre un thème et un rhème, mais l'idée s'impose nettement d'un énoncé décomposé en deux temps, exprimant l'idée que le couteau s'abat sur les ouvriers.<sup>39</sup> Bien sûr, même si la première réaction est de penser que les grévistes sont menacés par le couteau, le spectateur se reprend aussitôt, met cette interprétation entre parenthèses devant son caractère incongru : elle reste en suspens jusqu'à ce que le film lui semble apporter suffisamment d'éléments pour qu'il la légitime autrement, pour qu'il s'autorise une interprétation métaphorique. Or, il en va de même entre les deux plans de *La Ligne Générale*, avec l'ouvrier qui s'agite : le fonctionnement du film repose sur la même stratégie de la méprise calculée qui ouvre une seconde interprétation, à la différence que le thème et le rhème sont en quelque sorte inversés. Dans un premier temps, le spectateur pense que la fanfare s'est mise à jouer : l'orateur est entouré d'instruments, ce qui fait qu'on ne l'identifie pas comme tel, qu'on le prend pour un chef d'orchestre, malgré le carton qui évoque juste avant le discours des parrains – on imagine qu'une fanfare précède le discours. Le spectateur constate ensuite qu'il ne s'agissait que d'un orateur. Le sens du premier plan est donc contesté *a posteriori* et, d'un énoncé autonome (un homme s'agite en cadence, commandant aux musiciens), devient le rhème du plan suivant (le parrain ouvrier ressemble à un chef d'orchestre).

Il apparaît donc bien ici, avec ces différents exemples, que le cinéma suscite un mouvement

38 Cf. les chapitres VI à IX de M. Colin, *Langage, Film, Discours : Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, Paris, 1985. Faute de connaissances suffisantes en grammaire générative, je ne me risquerai pas à juger de la pertinence d'ensemble de l'ouvrage. Je ne crois pas absolument nécessaire, au moins pour le problème qui nous occupe ici, de faire appel à la théorie de Chomsky. Mais il est certain que la théorie de la métaphore est susceptible d'y trouver un terrain plus favorable que la linguistique structuraliste dénoncée par M. Colin.

39 Si l'on préfère, on pourrait dire aussi que chaque plan énonce les idées suivantes : « le couteau s'abat [sur quelque chose ou quelqu'un] » et « les ouvriers fuient [le danger qui semble constitué par le couteau] ». Nous aurions donc deux énoncés au lieu d'un mais liés en profondeur, pouvant être réduits à une seule phrase, ce qui ne saurait troubler un adepte de la grammaire générative et transformationnelle (cf. M. Colin, *ibid.*, p. 114 par exemple).

prédicatif, une interprétation où intervient le linguistique. Il est d'ailleurs frappant de constater que le montage de l'ouvrier « qui péroré » fonctionne – plus nettement que le couteau menaçant les ouvriers – comme un cas de « structure disloquée », ce type de phrase étudié par J.-C. Milner, cité par M. Colin, et qui se trouve correspondre parfaitement au problème qui intéressait déjà Eisenstein chez Vendryes. *Langage, Film, Discours* en donne la définition suivante : « la dislocation ordinaire consiste à extraire un GN [groupe nominal] de sa place normale et à le déplacer, en laissant derrière lui un pronom anaphorique pour le représenter ».<sup>40</sup> Nous pourrions citer l'exemple suivant : « ce livre, Jean l'a acheté » (ou, pour présenter les choses comme Vendryes et Eisenstein : « un livre – quelqu'un l'a acheté »). Dans le film, nous avons bien un équivalent, que l'on pourrait exprimer ainsi : « cet homme qui a l'air d'être un chef d'orchestre, c'est le parrain ouvrier » (ou « ... le parrain ouvrier lui ressemble »). Quant à la liaison assurée par le pronom anaphorique, on en trouve bien un équivalent dans *La Ligne Générale*, elle est effectuée par la redondance de nombreux éléments visuels d'un plan à l'autre : le profil de l'homme, d'abord vu de dos, ensuite de face, le raccord sur le mouvement de sa main droite, et enfin l'instrument de musique qui se trouve d'abord à gauche, ensuite à droite.

Certes, il ne s'agit pas de prétendre alors que le cinéma produit un véritable équivalent de l'énoncé linguistique mais de souligner à quel point les films ne sont pas démunis pour énoncer des idées : la possibilité d'utiliser les notions de thème et de rhème dans *La Grève* ou *La Ligne Générale*, voire de « reprise anaphorique », me paraît donner une idée très juste de la façon dont nous comprenons les films. C'est en mobilisant ce type de compétences qu'un certain discours intérieur permet de donner une forme intelligible à l'expérience de métaphores cinématographiques.

Nous pourrions aussi noter l'écart entre différentes formes de discours intérieur grâce à l'écart entre différentes formes de figures d'analogie : si certains exemples imposent un recul, une réflexion, d'autres imposent leur signification de façon quasi insensible. Pour reprendre l'exemple de « l'abattoir », il est évident que nous percevons bien davantage de choses en l'analysant comme nous l'avons fait que lors d'un visionnage « normal » : le spectateur, forcé de s'interroger sur l'analogie proposée par la séquence, produit forcément une première interprétation (« c'est une boucherie »), mais peut s'arrêter là. C'est du moins ce que j'ai fait, me semble-t-il, la première fois que j'ai vu la fin de *La Grève*. En revanche, en revoyant le film, j'ai été frappé de *sentir* qu'il y avait là une allégorie du Peuple martyrisé : sans réussir encore à me formuler consciemment l'existence d'une analogie entre les flots de sang et les mouvements de la masse sombre des ouvriers qui courent, qui ne m'est venue que par l'analyse des plans, je l'ai suffisamment perçue pour qu'elle finisse par s'imposer, mais en l'occurrence à la toute fin de la séquence, avec cette impression de voir une étendue « liquide » d'ouvriers (est-ce de là que vient la métaphore d'un homme « liquidé » d'ailleurs, *rendu liquide* ?). Enfin, c'est par une dernière reprise plus poussée, notamment à l'écrit, que j'ai pu constater que le début de la séquence, avec le Tueur et le taureau massacré « sans pitié », préparait déjà l'allégorie finale : les effets avaient été sentis mais l'idée ne s'était pas dégagée consciemment. N'est-ce pas indiquer finalement l'efficacité de l'énonciation cinématographique, dans des termes qui pourraient rappeler ceux d'Eisenstein se vantant d'avoir réussi là un premier « essai de plume » d'expression par l'image d'une idée, une première « image globale » ? Et si la forme de cette « cinémétaphore » est « encore frustrée, encore lapidaire », on peut noter qu'il en va de même du discours intérieur produit, à la différence d'autres métaphores, comme celles de *La Ligne Générale* que nous avons observées.

---

40 *Ibid.*, p. 210.

## Le problème de la trace métaphorique

Pour autant, malgré cette capacité du spectateur à pallier la lacune du « texte » filmique, l'idée d'une prédication au cinéma ne va pas de soi. Une cause majeure du problème me semble venir du statut des théories développées en U.R.S.S. dans les années 1920 : leurs réflexions ont fait l'objet d'une forme paradoxale d'occultation après-guerre, elles ont souffert d'un jugement plus global sur les théories et les pratiques de l'époque et finalement d'un amalgame avec le régime soviétique dont l'image de l'effet « Koulechov » et du ciné-langage chez Bazin témoigne bien. Une certaine condescendance domine à leur propos. Même Christian Metz, qui a ressenti l'intérêt de ce foisonnement de réflexions, a éprouvé le besoin de s'en démarquer, notamment dans « Le cinéma : langue ou langage ? », et il est significatif que Michel Colin, pour élaborer sa réflexion, pour répondre à Christian Metz, se soit penché sur de longs plans plutôt que sur un cinéma plus « syncopé », plus découpé et peut-être bien, finalement, plus explicitement *articulé*.

Quoi qu'il en soit, aujourd'hui, pour la conscience commune, la difficulté du cinéma semble bien d'énoncer un jugement, de trouver des solutions pour asserter, ce qui est d'autant plus problématique en effet que l'esthétique dominante, « réaliste », désapprouve en général les interventions marquées de l'énonciateur, comme celles que l'on trouve chez Balzac, et *a fortiori* le choix d'imposer à l'image un comparant non diégétique, comme ceux que l'on trouve chez Eisenstein. Aussi la plupart des cinéastes ne s'autorisent-ils pas des phénomènes énonciatifs aussi massifs que dans *La Grève* : si la mise en scène peut être visible, elle ne doit pas déranger la mise en phase narrative. La métaphore est autorisée en quelque sorte si elle est discrète, si elle ne s'impose pas d'elle-même, si elle est laissée à l'attention de certains spectateurs avertis, qui sauront débusquer un sens « second ». Bien sûr, le sens de la figure peut aussi s'imposer naturellement, sans que le spectateur se formule même qu'il y en a une dans le film, comme dans *Vertigo*, quand Scottie est filmé en plan d'ensemble à l'issue du procès, suite à la mort de Madeleine, et que le cadrage accorde au plafond de la salle d'audience une importance démesurée : le personnage apparaît dominé, l'image redouble et renforce l'effet du jugement, nous comprenons qu'il est écrasé par le sentiment de culpabilité.

Dans tous les cas, la difficulté à identifier et analyser la métaphore se trouve accrue, que la figure s'impose inconsciemment ou qu'elle soit en quelque sorte dissimulée : ce n'est pas seulement la relation d'attribution qu'il faut inférer du film mais aussi une large partie de la ligne du comparant (des comparants) ou du comparé (des comparés). Le problème se pose alors de la trace laissée par la métaphore dans le film, d'une trace suffisamment éloquente pour qu'il puisse percevoir le(s) parcours proposé(s) par la figure d'analogie.

### ***Ressources humaines* de Laurent Cantet**

Un bel exemple nous est fourni par la fin de *Ressources humaines*, qui s'appuie sur l'état d'esprit du personnage, comme dans ce plan de *Vertigo*, mais se montre à la fois plus discret et plus riche.

Au début du film, tout va pour le mieux pour Franck : l'étudiant parisien a réussi ses études, il retrouve ses parents qui habitent une vallée industrielle de l'Eure, il vient faire un stage « dans les bureaux » dans l'entreprise où travaille son père comme ouvrier et cela ne l'impressionne pas. Jean-

Claude est fier de son fils : il le présente à tous ses collègues, il lui explique ses habitudes. C'est une sorte de revanche pour cet ancien de l'usine, attaché à sa machine, humilié par le contremaître, et qui ne gagne pas beaucoup – qui tient à sa prime de ponctualité. C'est aussi une façon de se rapprocher à nouveau de son fils, qui s'est un peu éloigné avec les études. Le patron de l'entreprise est d'autant plus heureux d'accueillir le jeune homme qu'il rend ainsi service à l'un de ses employés et qu'il peut le dire, le montrer. Enfin, le jeune homme a un projet : avec les 35 heures – dont c'est le tout début – il espère « relancer le dialogue social », mettre d'accord les employés et la direction, permettre aux uns d'avoir plus de temps libre, et aux autres plus de souplesse dans les horaires de travail, comme on le lui a appris à l'école.

Mais peu à peu, la belle machine de ce scénario se grippe. Le père ne trouve pas « régulier » ce projet, la déléguée CGT, Mme Arnoux, refuse la consultation, et Alain, l'ouvrier noir, ne veut pas remplir le questionnaire : il n'y croit pas. Franck – et peut-être le spectateur – est amené à porter un jugement négatif sur l'attitude d'Alain comme sur les refus « butés » de la syndicaliste : le bon élève qui a tout réussi, qui ne connaît pas encore la réalité du monde du travail, espère tout arranger avec « le dialogue », il valorise le compromis *a priori*. Comme Mme Arnoux à la table des négociations, l'ouvrier semble n'avoir rien à dire, comme s'il ne voulait pas « s'impliquer » dans la vie de l'usine. Frank ne comprend pas et le lui reproche, le soir même, au café. Mais il n'est pas possible de ne pas s'impliquer, lui répond Alain : « j'y suis tous les jours, j'y bosse tous les jours, là-bas, moi. C'est la moitié de ma vie ». La découverte d'un nouveau plan social et l'absence de négociations avec les syndicats amèneront Franck à changer d'avis, à comprendre la manipulation. Il n'aura servi qu'à diviser les syndicats et à fournir un alibi pour un plan de restructuration. Livrant l'information aux syndicats, perdant ainsi l'espoir d'être embauché par le groupe, il fait éclater une grève.

C'est alors qu'intervient la séquence la plus connue du film : alors qu'il est concerné au premier chef, alors qu'il est menacé de licenciement, que tout le monde s'arrête de travailler, le père de Franck refuse de participer au mouvement social. Et, à la différence de Mme Arnoux ou d'Alain, il ne sait pas justifier son geste. Tout ce qu'il sait dire c'est qu'il n'a rien demandé à personne. Il se laisse alors agresser par son fils. À bout d'humiliations, écrasé par la violence et l'injustice de la situation, il coupe le moteur, retire ses gants. On peut imaginer qu'il va porter la main sur Franck, la mise en scène en permet l'idée et tout le monde pense que celui-ci est allé trop loin, mais il ne le fait pas. Il ne trouve pas les mots non plus. Sa lèvre tremble, mais rien ne sort. Même dans l'humiliation la plus intense, dans la négation la plus complète des valeurs sur lesquelles il a fondé son identité, il reste soumis – à son fils comme au patron.

Le film s'achève ainsi, paradoxalement, sur une crise et un nouveau départ : après la dernière confrontation entre le père et le fils, où Franck crache au visage de son géniteur toute la honte bue et transmise, la honte de sa classe, le film nous présente le début d'une lutte, sur le site de l'usine occupée, désormais en fête, où les enfants courent, crient, autour d'un banquet – CFDT et CGT réunis, parents et enfants aussi, grévistes volontaires ou forcés. Tout est encore possible, et pourtant ce n'est pas cette idée-là que le film retient : Franck est à l'écart, assis par terre, loin de la table ; son père le regarde, et le fils n'arrive pas à lui pardonner. C'est ce qu'on attend de lui, *happy end* ou non, mais il ne s'y résout pas. Alain, l'ouvrier avec qui Franck a sympathisé, lui offre un verre, s'assoit à ses côtés, et l'interroge :

– Alors, qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?

- Je prends le train demain. Je rentre à Paris.
- C'est bien. Tu as mieux à faire. Tu vas pas moisir ici. Ta place, elle est pas dans ce trou.

Pendant ce temps, la caméra qui les cadrerait en plan large, presque de face, se rapproche d'eux, de Franck surtout, qui est sombre, renfrogné.

- Et toi, quand est-ce que tu pars ? demande Franck.

Alain ne sait quoi répondre. Il devient flou à l'image, à mesure que le travelling se rapproche de Franck. Le mouvement de caméra occulte alors progressivement Alain derrière le profil en gros plan du futur jeune cadre, les sourcils froncés, qui ajoute :

- Elle est où ta place ?

Le ton est assez dur, sombre. Le visage préoccupé de Frank, qui ne regarde pas son voisin, occupe quasiment toute l'image, et le film s'achève sur cette question, sur ce mouvement de caméra qui s'arrête sur lui, qui anticipe de quelques heures pour le personnage principal, de quelques secondes pour le spectateur, la disparition du monde ouvrier. Un fondu au noir intervient alors pour laisser place au générique. Au chant des oiseaux s'ajoute le bruit d'avions qui passent dans le ciel, qui dure jusqu'à la fin du générique. Le jeune homme va reprendre le train que nous avons vu au tout début du film, le spectateur va sortir du cinéma, on peut se demander ce qu'il va rester de tout ce monde aperçu, de toutes ces questions ouvertes, de cette parenthèse que fut pour Franck son stage et pour le spectateur la projection du film. Que va-t-il rester de tout ce qui fut aperçu là, presque par effraction, grâce à un père ouvrier, à un fichier mal rangé, et qui aurait dû rester en arrière-plan ? Comment quitter tranquille cette usine de l'Eure ? C'est bien le problème de Frank et plus largement celui que pose *Ressources humaines*.

« Et toi, quand est-ce que tu pars ? Elle est où ta place ? » Rétrospectivement, la question apparaît centrale dans le film, d'autant qu'un mouvement de caméra – il faut y insister – accompagne cette interrogation : le travelling avant du dernier plan se double d'un panoramique discret qui transforme progressivement le mouvement en un quasi-travelling latéral, de la droite vers la gauche, qui isole Franck, qui rejette d'abord l'ouvrier noir hors de la profondeur de champ, au fut et à mesure que l'on se rapproche de son voisin, avant de l'occulter définitivement, par le travelling qui s'achève sur le profil droit de Franck, qui dissimule celui d'Alain, qui le rejette dans l'indistinction de l'arrière-plan. N'y a-t-il pas là une forme de métaphore, presque imperceptible certes, mais qui travaille le film en profondeur, qui en précise et reformule la signification ? La place d'Alain, comme celle du père, comme celle des autres ouvriers, n'est-ce pas cet arrière-plan invisible où ils sont renvoyés, ce hors champ de l'usine où ils restent d'habitude, ce flou qui empêche de les saisir ? « Ta place, elle est pas dans ce trou » déclare Alain, qui semble ainsi accepter ce trou où la caméra le rejette, qui ne sait répondre aux questions de Franck. Telle est l'interrogation qui parcourt aussi bien le film que ce dernier plan : quelle place accorder aux « sans voix » ? quelle place accorder à chacun et en particulier à ceux dont l'avenir est sombre et qui, comme le père, « ne demandent rien » et se préoccupent même des autres avant de s'inquiéter vraiment d'eux-mêmes ?

Où est-elle, en effet, la place d'Alain, qui avait trouvé la force de « tenir » grâce au père de Franck, comme il l'avait expliqué à ce dernier ? Où est-elle la place du père, envoyé au rebut avec

sa machine ? Où est-elle la place du fils, désormais, dont le père n'est jamais plus fier que lorsqu'il joue au patron, ce fils qui ressentait pourtant la nécessité de porter un projet pour les ouvriers, même maladroitement – et qui, à vouloir être entre les deux, n'a servi ni l'intérêt des uns ni l'intérêt des autres ? « Elle est où ta place ? » Formidable question, impossible, essentielle : toute entière à l'image de cette fin de film qui dérange, qui trouble comme rarement.

C'est cette question qui nous retient, que la dernière séquence met en scène, juste après le conflit entre le père et le fils. Avant le tout dernier plan du film, la place respective des personnages principaux est en effet soigneusement définie, celle de Franck et de Jean-Claude en particulier. Tout le personnel en grève de l'usine regarde Mme Arnoux faire un discours, sur une estrade improvisée, dans une ambiance finalement joyeuse qui constitue l'objet des deux premiers plans de la séquence. Puis un troisième plan nous montre Franck dans la foule : il a la tête ailleurs, il ne regarde déjà plus dans la même direction. Derrière lui, en retrait, avec son le fils de sa fille sur les épaules, Jean-Claude regarde la scène lui aussi. Franck se tourne vers son père puis quitte le champ pour s'installer à l'écart, là où Alain vient le rejoindre au neuvième plan, seul vrai plan d'ensemble de la séquence, et là où se passe le dixième et dernier plan, celui du travelling. Entre deux, cinq plans organisent un champ-contrechamp entre le père désormais assis à une grande table où il mange, avec les autres ouvriers, où il joue avec son petit-fils, et le fils qui s'est isolé. Cette fois, Jean-Claude regarde Franck, on devine qu'il lui a pardonné. Il a encaissé la dernière humiliation comme les autres. Et c'est de l'espace central, entre les tables, que vient Alain, pour rejoindre le jeune cadre qui s'interroge, qui ne trouve pas sa place au sein de la fête.

Le travelling final est évidemment l'aboutissement de tout ce travail qui isole, relie et/ou oppose les différents personnages. À travers le dernier plan, il me semble que *Ressources humaines* ose tenir une position : il en esquisse une tout du moins, il ose filmer cette mauvaise conscience inévitable de tout discours qui implique autrui. Comment peut-on parler à la place des autres ? *pour* les autres ? C'est toute la figure du porte-parole, du délégué, de celui qui se croit investi d'une « mission » qu'interroge le film de Laurent Cantet, le mythe de « la voix des sans voix » par exemple. De ce point de vue, Franck s'oppose à Mme Arnoux au début du film et, même s'il se rapproche d'elle, il sait bien que leur place n'est pas la même. À travers le jeune stagiaire, *Ressources humaines* tente de parler des ouvriers, et avoue en même temps cette impossibilité de parler à leur place. Il met au centre cette question : comment savoir ce qui est bon pour l'autre, ce qu'il lui faut, surtout quand celui-ci ne s'exprime pas, n'expose pas son point de vue, comme c'est le cas du père ? Comment savoir si l'ouvrier veut vraiment, ou le refuse vraiment, ce que veut ou refuse le directeur, le fils diplômé ou le syndicaliste pour lui ? Comment éviter cette imposture – le risque d'une imposture ? Jusqu'où peut-on refuser l'attitude du père, qui « refuse de se battre », quand on a soi-même contribué à le pousser vers la sortie ?

Cette question-là, le film se la pose frontalement. Franck fait en effet l'expérience d'une manipulation, se découvre complice d'une imposture : son projet des 35 heures va servir des intérêts qu'il ignorait, va permettre une modernisation de l'appareil de production, et donc des licenciements. Il constate qu'en voulant le bien des employés, parfois malgré eux, comme dans le cas de son père, il participe d'une stratégie qui n'a pas les mêmes finalités. Pire encore : il constate que ce licenciement est moins grave pour son père que l'échec du stage, qu'il est prêt à cet effacement complet, définitif, *pour lui*. Cette attitude de Jean-Claude, n'est-ce pas la même que la sienne pourtant, lui qui voulait, depuis les bureaux, faire le bien des ouvriers, presque à leur place ? N'est-ce pas ce que tente de lui faire comprendre Alain, dans le café, le soir de la consultation :

agacé par le désir de Franck de tout changer, y compris peut-être les gens, il s'impatiente, il lui rappelle à quoi ressemble « la vie de plein de gens », à commencer par celle de son père. « Maintenant, toi, si tu peux l'améliorer, tant mieux, mais en attendant, il faut qu'ils tiennent. »

Point aveugle du film, trou noir du problème qu'il pose au fils, l'ouvrier que représente Jean-Claude ne permet qu'une connaissance extérieure, n'offre pour seule image qu'une opacité parfois insondable : une souffrance muette, comme semble le dire Alain. Et encore, cela même n'est pas certain : dans le cas du père, nous sommes justement invités à ne pas l'interpréter comme une souffrance, puisqu'il ne se plaint jamais. En effet, celui-ci ne semble rien vouloir, si ce n'est la réussite de son fils, réussite sociale s'entend, et sans que celui-ci se mêle de politique.<sup>41</sup> Le film durant, il n'exprimera aucune opinion sur sa condition, tout simplement parce qu'il se l'est toujours interdit, qu'il ne se sent pas *autorisé*.<sup>42</sup> Fier de sa machine, il ne répond pas aux brimades des contremaîtres, il serre avec plaisir la main du patron quand d'autres font mine d'avoir les mains sales, et sermonne son fils lorsque celui-ci dénonce l'ambiance à la table des cadres, le midi. Il continue à travailler jusqu'au dernier moment, jusqu'à ce que son fils s'interpose entre lui et sa machine et l'agresse verbalement. Mais la beauté du film ne réside pas seulement dans cette confrontation, dans l'extrême justesse de ce conflit « familial » auquel les critiques ont beaucoup réduit *Ressources humaines*. Elle réside aussi dans cette question finale : « elle est où ta place ? » Franck ne le sait pas, lui qui veut manger à la table des ouvriers dès les premiers jours du stage, et à qui son père répond que ce n'est pas une bonne idée, lui qui hésite à participer au rassemblement dans la salle des fêtes, qui quitte la salle, lui qui finit par exprimer la honte qu'il ressent. Son père le sait au contraire, lui, dès le début et jusqu'à la fin, où il est toujours parmi les ouvriers, assis à leur table. Et comme Alain a essayé de le montrer à Franck, au café : son père aime son métier. Comment aurait-il pu aider Alain sinon, lui qui voulait fuir cette usine qui ressemblait à un enfer ?

C'est tout cela qu'exprime le travelling final : il corrige l'illusion d'un trajet possible entre la table des ouvriers et la place de Franck ou, du moins, il en relativise l'espoir. Il anticipe l'effacement programmé du monde du travail, il nous montre l'oubli déjà à l'œuvre. Et si l'on éprouve tant de difficulté à identifier la métaphore ou à se persuader qu'il s'agit bien d'une telle figure, c'est que le comparé exact ne nous est pas donné, à tel point que désigner la métaphore à travers l'idée d'une « disparition » d'Alain, c'est déjà tout à la fois sélectionner un comparant parmi d'autres possibles, proposer un début de comparé et de signification. En fait, il apparaît bien ici que le mouvement de caméra n'est signifiant, et peut-être même déclencheur d'une interprétation métaphorique, que parce qu'il reprend et prolonge des problèmes tissés à travers tout le film, parce qu'il semble les illustrer et, en retour, les faire mieux signifier, leur donner un cadre d'intelligibilité, à partir du motif de la disparition, de l'occultation, ou de la fusion de l'ouvrier dans le flou de l'arrière-plan, motifs eux-mêmes dégagés à partir d'autres motifs, comme le départ de Franck, son isolement anticipé, le silence d'Alain ou encore le « trou » perdu dont il parle. Tous ces traits apparaissent alors comme autant de motifs discrets du film ou de la séquence, comme des thèmes, des problèmes qui

---

41 La politique est l'apanage des mauvais ouvriers, fait-il comprendre à Franck, peut-être aussi un frein à l'ascension sociale qu'il souhaite pour lui.

42 Franck s'essaie pourtant à obtenir de lui quelques réactions. Lorsqu'il prépare le texte de sa consultation, demandant à son père son avis sur « l'annualisation », celui-ci lui répond que « ce n'est pas régulier ». Son fils s'étonne, comme s'il se méprenait sur le sens du propos : « ça sera moins monotone » ; il insiste même, il revient à la charge : « c'est bien de ne pas faire que travailler ». Son père hésite : « Je ne trouve pas que c'est monotone », « Sais pas. [...] Je reste méfiant ». Après la consultation, Jean-Claude demandera à son fils s'il a bien répondu, s'il « a corrigé la copie », révélant que le questionnaire était resté incompréhensible, et qu'il ne se reconnaissait pas autorisé à porter un jugement, ayant bien compris en cela l'insistance maladroite du fils et la manœuvre de la direction.



permettent de construire leur propos principal. La métaphore en effet ne noue pas qu'un comparant et un comparé, elle noue bel et bien plusieurs fils, plusieurs questions, pour les constituer en discours et donner autre chose à voir et à entendre. Sans cette condensation des interrogations, sans ces liens tissés en un ou plusieurs nœuds, leur unité ne serait pas apparue, ou alors moins nettement.

### ***Lumumba* de Raoul Peck**

Beaucoup de films présentent une fin métaphorique. C'est le cas aussi de *Lumumba*, avec ses deux dernières séquences. Mais, à la différence de *Ressources humaines*, le montage du film de Raoul Peck organise de façon ostensible la signification de l'avant-dernière, celle qui nous intéressera au premier chef : Lumumba et Mobutu y sont rapprochés et opposés dans un montage parallèle saisissant et original qui impose au spectateur une interrogation. Seulement, comme dans *Ressources humaines*, la nature métaphorique du passage ne va pas de soi. Elle ne prend d'ailleurs tout son sens, là encore, qu'en considérant les significations véhiculées par le film tout entier.

Pour commencer, on peut noter en effet que cette avant-dernière séquence constitue une sorte de point d'orgue dans le film : c'est le moment où, après un long retour en arrière, le récit peut montrer ce qu'il reste du rêve d'indépendance quelques années seulement après l'indépendance officielle du Congo. C'est le moment où le film peut nouer les différents fils qu'il a présentés, et notamment où il peut relier les images du tout début, par exemple celles d'une voiture conduisant Lumumba à travers la nuit, à l'itinéraire du héros de l'indépendance, qu'il a montré ensuite – ce retour en arrière constitue l'essentiel du film. En même temps, dès le générique, un certain trouble s'impose dans la temporalité : le spectateur est plongé dans des photos en noir et blanc de l'époque coloniale, témoignages des humiliations vécues par les Congolais pendant de longues décennies, puis il est immédiatement invité à une cérémonie où trône Mobutu, dont nous comprenons à la fin de *Lumumba* qu'elle se déroule en hommage au héros éponyme. Enfin, toujours au début du long-métrage, nous voyons les voitures qui conduisent le leader de l'indépendance à la mort, ces mêmes voitures qui ouvrent la pénultième séquence, ainsi que les officiers belges chargés de faire disparaître toutes traces de son corps, qui réapparaissent dans la dernière séquence, où ils achèveront de brûler les derniers restes de l'ancien chef du gouvernement. Le spectateur est ainsi autorisé à tirer quelques conclusions de ce jeu d'écho, de part et d'autre d'un récit qui compose l'essentiel de *Lumumba* : l'histoire de ces quelques mois où le Congo a pu se croire indépendant est courte. Le film qui relate cette histoire n'aura duré que le temps d'une incinération en quelque sorte, le temps pour des voitures de s'enfoncer dans une forêt perdue du Katanga et pour Lumumba, peut-être, de composer ces quelques mots que nous entendons en voix *off*. Terrible façon pour Raoul Peck d'insister sur le peu de temps qu'il offre au souvenir de Patrice Eméri Lumumba, de souligner la brièveté de cette expérience de l'indépendance réelle, dont les souvenirs tiennent dans un film, dans ce retour en arrière.

Du point de vue de la narration, la parenthèse se referme donc : au spectateur de ne pas oublier qu'entre les images d'archives du générique, où l'on voit trôner des Blancs en habits coloniaux, et ces images en couleur de Mobutu présidant une cérémonie, qui leur succèdent aussitôt, il y a eu quelques mois d'espoir, il y a eu un homme pour rêver non pas de revanche mais de justice. Au spectateur de voir que cet homme trônant avec cette peau de léopard n'incarne qu'une illusion d'indépendance, qu'il ressemble étrangement aux Blancs des photos vieilles, en un mot qu'on a

simplement remplacé sur le fauteuil un Blanc par un Noir, à quelques détails de folklore près.

Mais surtout, au terme de cette avant-dernière séquence, avant que l'on ne retrouve les deux officiers belges brûler les restes de Lumumba, s'acharner à ne laisser aucune trace, le montage associe de façon surprenante le chef indépendantiste devant le peloton d'exécution et le président imposteur. À travers quelques plans, le film semble mettre Mobutu à la place de Lumumba, face à la mort, et Lumumba devant Mobutu, devant son bourreau. C'est ce rapprochement-là qui constitue, sinon le cœur du film, du moins son point d'orgue : cette métaphore étonnante qui compare deux hommes que l'histoire a séparés.

En effet, dans ce film qui relate l'expérience du pouvoir de Lumumba, Mobutu joue un rôle important, même s'il semble secondaire dans un premier temps. Ce n'est au début qu'un camarade, un allié fidèle, qui se fait certes exclure à Bruxelles d'une réunion des forces congolaises pour l'indépendance, à cause de ses liens professionnels avec la Belgique, mais à qui Lumumba accepte sans trop de difficulté, dans le film du moins, de confier de hautes responsabilités dans l'armée, une fois l'idée d'indépendance acquise. C'est alors que Mobutu prend de l'importance. Face aux crises que traverse le gouvernement, il prend le parti de faire régner l'ordre coûte que coûte, même si cela doit entraîner le massacre d'innocents. Alors que Lumumba lui confie son désarroi, son sentiment d'être le seul à poursuivre la politique de réconciliation nationale, Mobutu essaie de le rassurer : « Mais non, Patrice, tu n'es pas seul. Je suis à tes côtés. » Et Lumumba de répliquer : « Tu n'es pas à mes côtés. Tu es dans mon dos. » C'est le premier affrontement entre les deux hommes, presque littéral : ils se toisent, pour ainsi dire front contre front. C'est évidemment cet affrontement que l'avant-dernière séquence met en scène. Le face-à-face se poursuit, jusque dans la mort. C'est le sens le plus apparent de la métaphore qui nous intéresse, ce champ / contre-champ imaginaire entre Lumumba et Mobutu, comme s'ils étaient tous deux hantés par l'image de l'autre, ou comme si le duel continuait à distance. Tout associe les deux séries de plans : les regards fixes, bien droit, en face d'eux, le cadrage identique, en plan moyen d'abord, puis en plan rapproché, voire en gros plan, et jusqu'au travelling avant, comme une confrontation qui doit avoir lieu.<sup>43</sup>

Cette métaphore spatiale trouve un autre prolongement dans le film. À Mobutu qui vient avertir Lumumba qu'il encercle sa maison pour mieux le protéger, celui-ci demande : « Qui est derrière toi ? » Le spectateur le sait, qui a vu la C.I.A. prêter main forte à Mobutu, lui fournir les moyens d'entraîner ses troupes. Mais ce qui importe ici, c'est cette volonté de Lumumba de lutter à armes égales, ce désespoir de constater qu'elles ne le seront jamais, ou du moins qu'elle ne le sont pas encore. Mobutu est manipulé mais il l'ignore – ou il l'accepte.<sup>44</sup> Dans ce combat, Lumumba a choisi la voie la plus difficile : l'indépendance véritable. Il a notamment refusé l'aide soviétique – avant de l'accepter, mais trop tard. Comme le film ne cesse de nous le montrer, il s'efforce de rester droit. Les plans sont innombrables où, littéralement, Lumumba se dresse devant la foule, fait face à l'adversité et accomplit les choix les plus difficiles : lorsqu'il s'adresse aux manifestants devant le parlement par exemple, pour réconcilier les « pro » et « anti » Lumumba, ou lorsqu'il se dresse sur la pirogue pour rejoindre la rive où sa femme a été faite prisonnière, alors qu'un compagnon lui dit

43 Je décris ici les plans 35 à 38 de l'avant-dernière séquence (les plans 35 et 37 se rapportent à Lumumba et les plans 36 et 38 à Mobutu). Cf. le découpage plan par plan des deux dernières séquences qui se trouve en annexe.

44 Avec ce mélange d'aveuglement de mauvaise foi qui le pousse à répéter aux journalistes « ce n'est pas un coup d'État » en cherchant autant à les convaincre qu'à se convaincre, et en cherchant du regard l'approbation des émissaires occidentaux qui l'accompagnent, après avoir pourtant prononcé la fameuse phrase : « Ce n'est pas un coup d'État militaire, c'est une révolution pacifique. » Soucieux d'ordre, c'est par manque d'intérêt pour les questions « politiques » (comme on le voit *a contrario* avec Lumumba) qu'il devient le jouet des forces belges et américaines.

que c'est une folie, que c'est un suicide. Raoul Peck reprend à de nombreuses reprises cette image de l'homme *debout*. Et c'est cette figure-là, cette métaphore-là aussi que le film cherche à bâtir, que l'on retrouve dans l'avant-dernière séquence : Lumumba est seul face à la mort, il se dresse sans trop de peine, il la dévisage, sans être attaché, là où Mobutu est dans une autre solitude, entouré d'officiels mais encore plus seul d'une certaine façon, seul face à sa conscience. L'image elle-même nous montre ce dernier assis, insatisfait, la main trahissant une certaine nervosité, ou debout, s'appuyant sur sa canne, le regard vide. Par l'attitude seule de ces deux hommes, deux figures sont mises face à face : la conscience, qui se dresse, et le pouvoir, qui s'appuie.

Revenons donc aux quatre plans qui associent étroitement Mobutu à Lumumba. Il n'y a pas là que l'image d'un face-à-face, mais bel et bien une comparaison, un rapprochement. Ne serait-ce que le travelling qui se poursuit à travers le montage parallèle nous le montre clairement : après avoir cadré Lumumba et Mobutu de façon identique, en plans larges (plans 35 et 36), Lumumba est cadré en plan rapproché, puis Mobutu presque en gros plan, comme si c'était le même mouvement de caméra qui se poursuivait à travers les deux hommes, comme si, d'un certain point de vue, ils étaient interchangeables, équivalents. En fait, on retrouve ici la question de la dissemblance : la métaphore rapproche deux réalités parfois éloignées, par des moyens variés, pour suggérer un lien signifiant entre eux, pour exprimer aussi bien la ressemblance que la dissemblance – toujours une ressemblance dans la dissemblance mais aussi, parfois, une dissemblance maintenue, renforcée, qui enrichit la ressemblance à un autre niveau. Ici, nous avons l'extrême de la dissemblance sur le fond : les valeurs incarnées s'opposent terme à terme. Mais nous avons deux hommes qui ont occupé, plus ou moins, les mêmes fonctions, et surtout nous avons deux hommes unis par une problématique commune : les rapports du pouvoir et de l'honneur. L'un croit triompher, et sa victoire est triste, l'autre a servi une cause, il a recherché le pouvoir pour celle-ci, et sa défaite est belle. La comparaison sert donc ici, entre autres, à établir un bilan, à souligner des différences, des contrastes – l'idée d'imposture d'un côté et l'idée de dignité de l'autre, de l'honneur d'un peuple incarnée dans un homme. En cela, d'ailleurs, la comparaison n'est pas toujours métaphorique. Elle sert aussi à faire valoir Lumumba par antithèse, à opposer deux comportements, deux symboles. Mais elle se double d'une compréhension métaphorique par l'inversion des rôles : c'est le leader de l'indépendance qui triomphe, paradoxalement, dont la victoire est en quelque sorte simplement différée, et c'est Mobutu qui perd, dont le succès est chèrement payé.

Tout cela n'apparaît pas immédiatement, pourtant, ou alors d'une façon confuse, comme une interprétation possible parmi d'autres. Dans un premier temps, l'image de Mobutu apparaît plutôt comme une sorte d'image mentale : le gros plan sur Lumumba, dans la voiture, au début de l'avant-dernière séquence (plan 3), introduit la cérémonie en son honneur présidée par son rival (plans 4 à 10), même si, bien entendu, Lumumba n'a pu y assister. De fait, d'un point de vue historique, cette réhabilitation a lieu plusieurs années après sa mort (le leader de l'indépendance meurt le 17 janvier 1961).<sup>45</sup> L'association est donc étonnante : la scène de fête, où l'on chante la gloire de Mobutu et Lumumba, apparaît comme une pensée du personnage mais, par son contenu, elle apparaît comme postérieure, puisque nous y voyons une fresque représentant les deux « héros » côte à côte. Le film suggère donc simultanément une double interprétation. De plus, le thème musical du début de la séquence, que l'on pourrait nommer « nuit », reprend précisément au cours du plan 9, juste avant

---

45 On pourrait dire que le film assigne à cette scène une double fonction : celle de symboliser le triomphe de Mobutu, comme s'il s'agissait de son intronisation (des Européens sont d'ailleurs présents), et en même temps de dévoiler son imposture, que la référence à cette cérémonie postérieure permettait mieux encore de révéler.

que ne débute l'hommage, alors qu'un travelling s'approche enfin de Mobutu, faisant disparaître dans un fondu sonore les chants de fête, introduisant une gravité et un trouble que l'on perçoit aussi à l'image, chez le dictateur, qui nous ramènent de façon anticipée à l'atmosphère inquiétante de la forêt, que l'on retrouve au plan 11. De la même façon, le premier plan sur Mobutu qui revient plus tard, au moment de l'exécution (plan 36), peut également passer pour une image mentale, dans un premier temps, à cause des bruits nocturnes notamment, mais les deux plans suivants réduisent la pertinence de l'hypothèse : Lumumba meurt juste après et le mouvement de caméra se poursuit vers le dictateur. De plus, le plan qui intervient ensuite achève d'imposer une relecture du montage qui précède : c'est désormais la foule présente à la cérémonie qui est cadrée et nous entendons Mobutu dire « merci » (plan 39). Nous comprenons alors qu'il s'agissait là des derniers instants de la minute de silence, et donc bien d'un montage parallèle. La confusion ne peut donc plus être entretenue. Le rapprochement entre les deux espaces est alors attribué, non au personnage, mais à l'énonciateur du film. Il y a évidemment, dans ce rapprochement saisissant entre la minute de silence et le massacre des trois innocents, une façon de dire qu'en rendant hommage à Lumumba, Mobutu l'exécute une seconde fois : le film souligne le double jeu du dictateur, la basse manœuvre politicienne que constitue la récupération de son ennemi et le mépris que cela révèle. Ce faisant, Mobutu apparaît tout à la fois le maître des apparences mais aussi la victime du montage proposé par Raoul Peck. Car c'est évidemment ce qui frappe le plus dans le montage parallèle, quand nous entendons « en joue ! » puis « feu ! » et que l'image de Mobutu s'intercale entre les plans sur Lumumba : nous avons l'impression que les soldats tirent *aussi* sur le dictateur. Auparavant, le fondu-enchaîné sonore avait déjà donné le sentiment d'une grande solitude de Mobutu. Évidemment, une telle idée ne s'impose que progressivement. Un certain doute l'accompagne nécessairement, tellement elle apparaît paradoxale, mais c'est bien elle que la construction du film s'efforce de dégager. D'ailleurs, le film ne montre-t-il pas Mobutu prisonnier de cette mémoire qu'il ne peut étouffer ? Il est obligé d'organiser une célébration pour tenter de récupérer un souvenir qui pourrait lui échapper, qui lui échappe déjà et qui pourrait se retourner contre lui. Nous avons vu à quel point Lumumba était populaire, qu'il avait réussi à s'échapper une première fois, à retourner des Congolais. Seule une certaine organisation des apparences pouvait donner une sécurité au nouveau maître du Congo, une falsification plus poussée. Ainsi, à travers cette cérémonie dont le cinéaste révèle l'imposture, le film rend hommage à son tour à Lumumba, mais un véritable hommage cette fois, en dénonçant la récupération, en renversant une seconde fois les rôles, pour remettre la vérité debout. Il s'inscrit de la sorte dans son héritage, on pourrait dire qu'il le prolonge en faisant, d'une certaine façon, comme Lumumba le 30 juin 1960, à l'occasion de la cérémonie de transmission solennelle de souveraineté, qui dépassa l'hommage convenu – en l'occurrence au roi des Belges – en révélant la vérité d'un événement.<sup>46</sup>

Ce rapprochement entre la vérité de l'assassinat et la fausseté de l'hommage produit quantité d'effets, à la fois pendant le montage parallèle et rétrospectivement. Il faut souligner d'abord que le plan sur Mobutu, une fois évacuée l'idée de l'image mentale, donne le sentiment qu'il est lui aussi assassiné et peut-être même qu'il est exécuté *à la place* de Lumumba. D'abord, si le travelling sur Lumumba se prolonge avec lui, il survient après le « en joue ! », comme si, à travers Lumumba,

46 Lumumba a en effet prononcé à cette occasion un discours célèbre, dont le texte n'avait pas été transmis au roi des Belges, un discours qui ne s'adressait pas à lui comme celui de Kasa Vubu, mais directement au peuple congolais, qui rendait hommage aux Africains et donnait à l'événement sa véritable dimension politique. Pour cet événement comme pour l'exécution du héros de l'indépendance, on peut se reporter à *L'Assassinat de Lumumba* de Ludo de Witte, éditions Karthala, Paris, 2000, sur lequel Raoul Peck s'est solidement appuyé.

c'était lui qui était visé. L'image de Mobutu ne s'accompagne pas du son « direct », à savoir, en l'occurrence, le silence qui suit l'hommage, mais il prolonge le son du plan précédent, les bruits nocturnes, comme s'il était dans la forêt lui aussi. Puis, si l'impression de double exécution est si forte, c'est qu'après le « en joue ! » sur Lumumba et l'image de Mobutu, le « feu ! » arrive au tout début du plan suivant – comme si c'était en pensant au dictateur que l'on pouvait parvenir à tirer sur son rival. C'est dire combien le film, et peut-être déjà le peuple congolais, condamnent Mobutu. Le film donne en effet le sentiment que les hommes obéissent aux ordres mais ne consentent pas, que les soldats et peut-être même quelques-uns des Blancs présents reconnaissent au héros de l'indépendance une valeur qu'ils ne reconnaîtraient pas à Mobutu. Trois plans, peu avant, en témoignent d'ailleurs, où le temps semble se dilater (plans 26 à 28) : les soldats s'écartent pour laisser passer Lumumba, et leurs regards suggèrent qu'ils se préparent à une action que leur conscience réprouve. On retrouve d'ailleurs cette obéissance purement formelle des dictatures, où la crainte l'emporte sur les convictions, dans la séquence où Lumumba se rend aux soldats qui ont fait prisonnier sa femme : la plupart semblent lumumbistes, mais ils craignent pour leur vie.<sup>47</sup> L'enquête historique de Ludo de Witte, *L'Assassinat de Lumumba*, atteste ce courage, cette lucidité et cette grandeur du héros de l'indépendance, largement reconnus. Si les officiers belges ont pris le soin de mobiliser trois pelotons d'exécution pour trois seules victimes, c'est probablement pour éviter des cas de conscience trop douloureux chez leurs soldats. Par ailleurs, cet acte de tuer Lumumba *tue*, sur un certain plan, politique par exemple, Mobutu : quel que soit son degré de responsabilité dans l'assassinat, il apparaît désormais nettement qu'il n'est que le jouet des occidentaux. Tel est le rôle de cette métaphore : imposer l'idée d'un lien fort mais paradoxal entre le triomphe de Mobutu et l'exécution de Lumumba, comme si cet acte liait leurs deux vies de façon irréversible. Mobutu meurt sur un certain plan – au regard du peuple congolais, aux yeux des spectateurs, voire à ses propres yeux – et Lumumba survit, sur un plan symbolique.<sup>48</sup>

D'une certaine façon, le martyr de la révolution, de l'indépendance, est ainsi le vainqueur du conflit avec le président fantôme, aussi bien du point de vue de l'histoire que du point de vue des Africains, des spectateurs. C'est peut-être d'ailleurs le sens du dernier plan du film, sur le brasier, qui rappelle le symbole du Zaïre, cette torche tenue à bout de bras : la flamme de l'espoir n'est pas encore éteinte. Le symbole est ici réactivé, la métaphore usée est ravivée. L'idée s'impose que Lumumba est toujours vivant mais en chacun de ceux qui, comme Raoul Peck, acceptent d'en relayer le souvenir, qui continuent à en porter la flamme. C'est ainsi qu'une allumette craquée dans le deuxième plan de la dernière séquence, étonnamment lancée dans un feu qui brûle déjà si bien, fait passer le statut du feu de diégétique, dans les deux premiers plans, à métaphorique dans le troisième : la voix *off* de Lumumba nous y invite aussi qui évoque ce jour où « l'histoire dira son mot », où elle ne sera plus écrite pas les colons : « Et ce jour-là... » ajoute-t-il, avant que les chants africains n'éclatent avec le dernier plan. Voilà d'ailleurs qui rappelle les paroles de Lumumba, qui donnent implicitement rendez-vous au peuple congolais cinquante ans plus tard.<sup>49</sup>

La confrontation avec Lumumba continue donc à travers la mort : le contrechamp de Mobutu,

47 Quant aux officiers belges, pendant la scène de l'exécution, ils semblent manifester quelques scrupules qui pourraient indiquer une forme de respect (plans 24 et 31).

48 C'est d'ailleurs une des grandes qualités de *Lumumba* de nous montrer combien le roi est nu. Mobutu apparaît dans toute sa misère, assez différent en cela de *Mobutu, roi du Zaïre* de Thierry Michel, qui nous montrait certes un despote seul, finissant, mais qui ne permettait pas de sortir complètement de sa « politique » de communication, c'est-à-dire de réactions soit outragées, soit complaisantes, sous la forme de condamnation ou de compassion, et qui pouvait donc finir, d'une certaine façon, par accréditer l'image du « roi léopard ».

49 Plans 11 et suivants de l'avant-dernière séquence.

une fois Lumumba décédé, ce sont ces deux jeunes Africains qui le dévisagent dans la foule (plans 39 et 41 de l'avant-dernière séquence). Telle est en effet la fin du travelling commencé au début de l'exécution : un gros plan en plongée sur cet homme et cette femme au regard ferme et déterminé, qui refusent d'applaudir l'imposteur. Ce sont eux qui auront ainsi, sinon le dernier mot, du moins la dernière image, après un dernier plan sur Mobutu, toujours en légère contre-plongée, où le visage est toujours inexpressif mais où il se met à regarder la caméra, à son tour (plan 40).

L'importance de ce travelling qui associe Lumumba à Mobutu et qui s'achève sur ces deux jeunes gens, est à souligner encore. Outre l'idée de conflit, très sensible encore à la fin où les deux jeunes Noirs semblent défier le dictateur, et nous fixer par la même occasion, il semble que le travelling exprime une tentative d'approcher un mystère. C'était déjà l'effet du travelling du plan 9, quand la musique changeait à l'approche de la tribune présidentielle, passait de la musique *in* à la musique nocturne : en approchant le lieu du pouvoir, on s'approchait de la résolution d'une énigme et, en l'occurrence, on allait découvrir sinon le commanditaire, du moins un complice de l'assassinat de Lumumba. Or, le travelling qui commence avec l'exécution et qui se poursuit dans les plans suivants présente cette même idée d'aller « au fond des choses » : derrière l'ordre d'épauler les fusils, il y a Mobutu, derrière l'ordre de tirer, il y a encore Mobutu. N'y a-t-il pas là une autre métaphore ?<sup>50</sup> Il s'agit à chaque fois de dépasser les apparences, celle de la peinture murale représentant Lumumba et Mobutu côte à côte d'abord, mais aussi celle de la tenue folklorique de Mobutu, qui masque imparfaitement sa parfaite « acculturation » au colonialisme... Derrière la fresque, on retrouve donc Mobutu. Et « derrière » le dictateur, on retrouve toute cette foule qui l'applaudit, ces quelques soldats noirs, ces quelques danseuses, et tous ces officiels blancs qui acceptent l'imposture, qui se rendent complices du mensonge de l'indépendance.

Et pourtant, au milieu de cette foule servile, prompte à s'aveugler, au terme de ce travelling, il y a encore un espoir, une lueur de conscience : la flamme d'une révolte. Même si Mobutu impose le silence, dans l'exécution comme dans la commémoration, même si c'est encore lui qui reprend la parole, il n'a pas le dernier mot. Quelque part dans la foule, des regards accusent. Au fond de l'abjection, il y a l'espoir, la flamme sublimée de la dernière séquence.

On retrouve ainsi dans *Lumumba* cette idée d'une métaphore qui unit de nombreux fils déroulés et tendus à travers une œuvre, peut-être même l'idée d'une métaphore-matrice, qui serait le cœur d'une séquence ou d'un film, ce lieu où les différents fils se croisent, se nouent dans une configuration particulièrement signifiante. C'est bien ainsi que nous pouvons comprendre ces derniers plans de l'avant-dernière séquence, cette confrontation entre Mobutu et Lumumba, ce face-à-face que Mobutu a toujours évité, lui qui se voulait à côté, comme sur la peinture de la cérémonie, mais qui sera bel et bien *dans le dos* de Lumumba – en acceptant d'être « à côté » des occidentaux. Ce face-à-face est aussi, évidemment, celui de Lumumba avec la mort, incarnée ici par Mobutu, et de Mobutu avec sa conscience, incarnée ici par Lumumba puis par la jeunesse du Congo, ce face-à-face que le dictateur ne peut éternellement différer, comme le travelling de l'avant-dernière séquence qui trouve lui-même une fin inattendue. Cette métaphore qui semblait d'abord improbable n'était donc qu'une métaphore extrêmement paradoxale : s'il est possible de rapprocher Mobutu et Lumumba, c'est qu'à travers le faste du premier la gloire du second apparaît, comme à travers l'assassinat du second la fin du premier se lit déjà. En effet, il me semble même que l'on ressent, à

50 Y voir une métaphore ne serait pas un jeu de mot, en tous cas. Cette idée d'aller voir *derrière*, d'approfondir, correspond à cette catégorie de métaphores liées à une expérience fondamentale, de l'espace en l'occurrence, qui se retrouve assez logiquement dans l'expérience cinématographique : elle est liée à une appréhension du monde et non seulement à une catégorie linguistique.

travers le personnage de Mobutu dans cette avant-dernière séquence de *Lumumba*, tout le poids du dictateur finissant, de cette fin de règne qu'on retrouve dans *Mobutu, roi du Zaïre*. Terrible sensation : dès le début de son pouvoir, Mobutu apparaît comme un roi finissant.

### Généralité du problème

Que pouvons-nous conclure de ces exemples, volontairement choisis comme cas limites ?

D'abord, au risque de me répéter, je voudrais rappeler que le problème de la trace métaphorique ne se pose pas seulement dans les films : on le retrouve dans le poème de Hugo « Vieille chanson du jeune temps » par exemple, ou dans « Les Effarés », tel que j'en ai proposé la lecture, en discernant dans le « rituel » du pain qui cuit et sort du four une comparaison implicite avec la cérémonie religieuse qui se déroule en même temps, ailleurs, dans l'église où les enfants ne vont plus – on pourrait même voir là une sorte de nouvelle Nativité. La métaphore est ici d'une incroyable discrétion, un peu comme dans *Ressources humaines* : seule l'image du « ciel rouvert » constitue peut-être un indice *interne*, le reste des éléments de preuve se situant, à mon sens, dans l'extrême cohérence générale du propos, dans la possibilité parfaitement réalisée du poème à accueillir un tel discours – ou, si nous consultons les variantes, dans des indices qui ont été effacés, comme l'expression « Jésus » pour désigner les enfants. Nous retrouvons donc ici le problème de l'interprétation : il faut, dans une certaine mesure, projeter la signification pour s'apercevoir, ensuite, qu'elle s'y « trouvait » déjà, que l'œuvre a bel et bien prévu son surgissement – avec toutes les précautions d'usage relatives à une telle affirmation, puisque la conviction en la matière est toute personnelle.

De telles métaphores ne sont pas propres à la poésie, ou à la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'au cinéma. Dans *Dom Juan* par exemple, une analogie probablement assez banale à l'époque affleure en maints endroits de la pièce de Molière, la traverse secrètement, comme un moteur secret de l'œuvre : le libertin est dépeint comme un « épouseur à toutes mains » (acte I, sc. 1, les trois derniers mots s'employant pour un cheval), et l'on nous dit que son cœur, « le plus grand coureur du monde », « n'aime guère à demeurer en place », « se plaît à se promener de liens en liens » (acte I, 2.). Peu après, ne voulant pas dompter ses désirs, le personnage évoque leur « impétuosité » à un moment où il se compare à Alexandre, comme s'il était le seul à pouvoir supporter son cœur-Bucéphale. Jamais pourtant le comparant « cheval » n'est clairement énoncé, à tel point qu'on peut douter de ce que l'on a perçu. De même, dans la dernière scène de *La Tâche* de Philip Roth, malgré la relative floraison de métaphores difficiles à combiner, ou peut-être grâce à cette floraison un peu désordonnée, se dégage l'idée d'une autre métaphore, implicite, qui tournerait par exemple autour de l'idée d'appât, notamment après l'idée de leurre et de « l'hameçon de la rigolade », mais sans qu'on sache vraiment qui serait le poisson appâté.<sup>51</sup> On pourrait presque parler ici d'un suspense métaphorique, d'une attente et d'une inquiétude nourries, entre autres, par les métaphores, mais avec un dessin d'ensemble qui reste incomplet, faute d'éclaircissement.

Inutile, donc, d'y insister : il apparaît suffisamment que la métaphore n'est pas plus explicite dans la littérature qu'ailleurs. Le problème des traces de la métaphore se pose aussi dans le linguistique, pour bien cerner ses contours mais aussi, parfois, pour en identifier la présence. Il n'est pas besoin d'invoquer pour cela *Les Métaphores dans la vie quotidienne* de Lakoff et Johnson, avec leur

---

51 Ph. Roth, *La Tâche*, trad. par Josée Kamoun, Gallimard, Paris, 2002, coll. Folio, p. 475.

cohorte d'exemples tirés du langage commun, généralement inaperçus. Seule la prévalence, dans la conscience rhétorique commune, de la métaphore *in absentia* ponctuelle, plus ou moins convenue, aisée à localiser et à interpréter, comme celle du feu à la fin de *Lumumba*, peut nous faire oublier ce caractère discret, évanescent, de certaines images, ou bien équivoque, énigmatique, incertain de certaines autres. Par ailleurs, le problème vient aussi de l'esthétique dominante, encore aggravé au cinéma, qui nous impose l'idée d'une lourdeur des métaphores, des comparants, notamment lorsqu'ils n'appartiennent pas à la diégèse. On voit là que l'esthétique réaliste l'a emporté, qu'une bonne métaphore aujourd'hui est en quelque sorte une métaphore morte, ou du moins usée, ou bien cachée, tapie dans les recoins du film. Marie-Claire Ropars souligne cette dimension à la fois esthétique et idéologique du problème au début de son article « Fonction de la métaphore... » quand elle illustre avec Jean Mitry cette « tradition critique » qui ne veut voir de bonne métaphore, de « vraie figure », que dans celle qui satisfait au « postulat réaliste », « qui prend sa source dans la réalité concrète véhiculée par une séquence ». <sup>52</sup> Ce soupçon, cette idée d'une métaphore « abusive », on le retrouve partout : je ne cesse de lutter moi-même contre le même jugement de valeur, cette idée de métaphores lourdes quand elles sont trop ostensibles, ce préjugé que nous avons déjà rencontré dans la littérature à propos de l'allégorie.

Il faut donc constamment nous méfier de ce double mouvement complémentaire qui nous fait refuser comme « bonnes » métaphores, et parfois même comme métaphores, les figures d'analogie trop visibles, trop « massives », et qui nous faire rejeter, comme métaphores « extérieures », projetées, les figures les plus discrètes. Cette seconde tendance, par exemple, je crains qu'elle ne s'exerce quand je fais part de mon interprétation de *Lumumba*, de l'idée d'une défaite de Mobutu, en particulier si je propose de voir dans la comparaison du dictateur à son rival l'idée que le premier « meurt » en se rendant complice de l'exécution du second, l'idée qu'il devient alors l'ombre de lui-même ou, si l'on préfère, qu'il y a en Mobutu, dans le film du moins, quelque chose de l'homme sincère seulement piégé par de mauvais choix, de l'homme dépassé par le processus en cours, par ce qu'il est en train de devenir, à savoir ce qu'il est pour nous désormais, « de toute éternité », le président fantoche, la marionnette ridicule et inquiétante de l'Occident. Les traces de cette humanité ordinaire, de la victime sous le bourreau, je les vois surtout dans la nervosité de Mobutu, au début de l'avant-dernière séquence, dans le fait que, sous le déguisement, on devine un homme troublé, inquiet de n'être déjà plus complètement lui-même. Je le vois aussi, bien sûr, par la façon dont les trajectoires de Lumumba et de Mobutu se séparent, alors qu'ils étaient proches au début. Mais cette idée, celle d'un double assassinat, d'un homme tué intérieurement, c'est vraiment le montage parallèle final qui me la donne. En effet, si l'on accepte de voir dans Mobutu un opposant borné mais de bonne foi à Lumumba, convaincu que les valeurs d'ordre doivent primer, et donc simplement instrumentalisé par les puissances étrangères – comme le film le suggère bel et bien – son déguisement, l'imposture de l'image du « roi nègre », la mascarade de cette fête africaine quand un pays se meurt et que les Blancs tirent les ficelles, tout cela indique que le piège s'est refermé sur lui, qu'il est déjà le tyran qu'il va devenir – ou qu'il va devenir ce qu'il est déjà, ce que cette exécution implique comme programme politique.

Pourquoi mentionner cette hypothèse ? Parce que j'ai l'intime conviction, fondée sur une expérience de spectateur que je crois valable, qu'elle est vraiment celle du film, d'abord. Ensuite parce que, en même temps, je vois bien qu'elle est fragile. Enfin parce qu'il m'est apparu *a posteriori* que l'on pouvait, en quelque sorte de l'extérieur, fournir des éléments de preuve. En effet,

---

52 S. M. Eisenstein, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 110-111.



outre l'extrême cohérence du propos avec le film, l'extrême cohérence du réseau d'indices que je relève dans *Lumumba*, je constate que Raoul Peck ne cesse de poursuivre cette réflexion sur le pouvoir et en particulier ce portrait *de l'intérieur* de ceux qui se préparent à y accéder ou qui en disposent : sans même évoquer son expérience de ministre à Haïti ou *L'École du pouvoir*, son téléfilm *Moloch Tropical* propose un certain nombre d'analogies frappantes avec certains aspects de *Lumumba*. Un parallèle y est tracé entre l'opposant d'hier, devenu dictateur, et l'opposant d'aujourd'hui, son ancien ami, son « frère », l'animateur de radio intègre. En outre, alors qu'il y a du Messie dans le Lumumba du film (un documentaire réalisé par Raoul Peck huit ans plus tôt s'intitulait d'ailleurs *Lumumba, la mort du prophète*), *Moloch Tropical* nous montre l'opposant politique comme vivant une Passion : il porte le pneu avec lequel on va le brûler comme le Christ sa croix, il tombe et on le soutient. Par ailleurs, le dictateur, lui, est clairement tenté de se suicider, lorsqu'il se rend sur sa terrasse et pense à la mort qu'il vient d'infliger : il reconnaît dans son nouvel ennemi celui qu'il n'est plus et apparaît comme vidé, comme l'ombre de lui-même – et ce, d'ailleurs, dès le début du film, qui se déroule sur une seule journée. On retrouve donc le même mouvement inversé de glorification du martyr et de devenir-fantôme du tyran.

Cette confirmation *a posteriori* d'une intuition, à partir d'éléments extérieurs au film, peut rappeler l'indice du poème de Rimbaud, cette variante copiée par Verlaine qui fait apparaître des « pauvres Jésus pleins de givre » qui ne sont pas dans « Les Effarés » du recueil Demeny. Concernant *Lumumba*, la valeur de preuve me semble encore plus évidente : nous percevons bien comment Raoul Peck, instruit par son expérience du pouvoir, poursuit de film en film une méditation sur le sujet au point de s'autoriser une relative empathie avec des personnages qui, à la différence de Lumumba, n'ont rien de modèles. Voilà qui illustre donc parfaitement le problème de l'interprétation, tel que je l'ai développé en conclusion de la partie sur le soupçon : malgré l'accumulation d'indices que l'on pourra produire, et en l'occurrence ils sont nombreux, que l'on pense à la continuité sonore ou au mouvement de caméra qui unit le destin des deux hommes, par delà le montage parallèle, au moment où une balle vise Lumumba, malgré tous ces indices donc, rien ne peut définitivement balayer le soupçon, rien ne peut assurer que le film compare réellement Mobutu à un homme mort. Il y a un saut à faire, au moment de l'interprétation, dont on peut réduire le danger mais jamais complètement l'écartier.

Une fois ceci remarqué, convient-il de supposer que le saut est plus grand au cinéma ? On aura compris que je ne suis pas favorable à une telle hypothèse, même si elle a pour elle la force des apparences. Comment la vérifier, sinon par des considérations « statistiques » forcément hasardeuses ? Que comparer en effet ? Il faudrait établir des corpus d'esthétique similaire, des œuvres écrites ou réalisées à la même date, et donc exclure le XIX<sup>e</sup> siècle pour la littérature, par exemple. Et, quand bien même nous nous limiterions à des esthétiques plus réalistes, à une forme relativement « classique » par exemple, ou à la production des années 1920 voire 30, quels auteurs choisir, et comment établir un recensement suffisamment large et consensuel de métaphores discrètes mais vives, ou usées mais néanmoins sensibles ? Enfin, pourrait-on comparer 200 pages d'un roman à un film de 100 minutes ? Cela n'aurait pas beaucoup de sens, me semble-t-il.

En revanche, il est une hypothèse que nous pourrions retenir, une concession qu'il me semble possible de faire ou, du moins, d'étudier : peut-être existe-t-il moins de métaphores *in absentia* traditionnelles au cinéma. Bien sûr, il en existe, nous l'avons déjà noté et d'une certaine façon le plan de *Ressources humaines* commenté plus haut, ou celui de *Vertigo*, l'indique bien : à chaque fois un « signifiant » frappe le spectateur, que ce soit une profondeur de champ qui se réduit et rejette un

personnage dans le flou de l'arrière-plan ou un plafond qui attire l'attention par la place qui lui est réservée dans la composition de l'image, et ce signe nous apparaît comme valant pour autre chose. Mais, outre les réserves d'usage liée à la notion de métaphore *in absentia* – un comparé est toujours présent dans les parages, par exemple – il est frappant de noter que ce sont là des signes discrets. Les cinéastes répugnent généralement à faire sortir un papillon de la bouche de leur personnage principal ou à remplacer l'acteur par un enfant. Le problème n'est donc pas qu'on ne pourrait pas comprendre un syntagme cinématographique du type « le lion bondit » mais que l'impact d'un comparant visuel n'est pas le même que celui d'un comparant linguistique – même si, à mon sens, on minimise parfois à tort l'impact du dernier, comme en témoignent les critiques récurrentes concernant les métaphores du type « Il bondit comme un lion et s'envola aussitôt ». Indépendamment du facteur majeur de l'esthétique adoptée, « réaliste » ou non, il y aurait donc une prise en compte par les cinéastes de la matière de l'expression, qui imposerait une « syntaxe » un peu différente pour les métaphores, une autre organisation *de surface*, pour rendre sensibles et lier autrement les comparants et les comparés, pour ne pas tomber dans la « facilité » d'un comparant franchement placé en lieu et place du comparé. Le cinéma imposerait donc une recherche qui existe aussi en littérature mais qui serait peut-être statistiquement moins fréquente, dont la nécessité s'imposerait d'une façon moins impérieuse en tous cas dans l'expression linguistique. Cela expliquerait d'ailleurs ces formes métaphoriques inaperçues par la tradition rhétorique, notamment ces métaphores intégrées, parmi lesquelles ces formes *in absentia* où c'est le comparant qui « manque ».

Une autre concession pourrait être proposée, concernant une différence entre la métaphore cinématographique et son homologue linguistique : la matière de l'expression étant différente, il semble plus difficile d'identifier avec précision au cinéma les termes rapprochés par la comparaison. C'est notamment le problème de l'articulation du langage cinématographique qui se pose : comme le signale Roger Odin dans *Cinéma et production de sens*, il n'y a pas de morphème ni de lexème dans un film même si, en première approximation, nous sommes parfois tentés de déceler des analogies.<sup>53</sup> Le cinéma ne découpe pas le « réel » avec des unités comparables aux mots. Aussi pouvons-nous penser que la métaphore, qui a besoin de rapprocher des objets de pensée, souffre de ne pouvoir isoler le comparant avec une semblable précision. N'est-ce pas cela qui pose problème, dans *Ressources humaines* par exemple ? Le spectateur est invité à découper, dans son expérience du film, un ensemble signifiant qui ne se donne pas avec une telle évidence : l'idée d'un « signifiant » qui correspondrait à « Alain effacé » ne s'impose pas de façon claire dans l'occultation à l'image de son personnage par la tête de Franck. Si l'on ne comprend pas ce plan comme suggérant, par exemple, « Franck a la grosse tête », alors que le travelling finit par imposer celle-ci en gros plan, c'est parce que l'idée d'une « disparition » d'Alain est préparée par le travail de la profondeur de champ, entre autres, sans compter évidemment la nature du dialogue qui les occupe, le jeu des acteurs et le travail sur la place dans le cadre des uns et des autres, notamment du fils et du père, dans les plans précédents. Le film impose donc une intention de signification, une configuration signifiante, mais ne délimite pas le sens de la même façon que le feraient des mots dans les exemples les plus canoniques. Par exemple, plutôt que d'un « effacement » d'Alain, on a pu parler de sa « disparition anticipée » à l'image : c'est bien l'idée d'un « départ avant l'heure » qui s'impose, pour Franck, qui crée ainsi une distance avec l'ouvrier, malgré les liens qu'ils ont pu nouer. On pourrait aussi parler d'une idée de « séparation » qui s'impose paradoxalement, puisqu'ils sont côte à

---

53 R. Odin, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990, p. 68-78.

côté, mais progressivement, à travers le *mouvement* de caméra, qui mime ainsi, peut-être, le départ du fils de Jean-Claude.

Une certaine incertitude – toute relative mais certaine – accompagne donc l'énonciation cinématographique et en particulier l'énonciation métaphorique au cinéma. Mais, encore une fois, il ne faut pas s'en exagérer l'importance : elle est liée en grande part à un choix esthétique. Quand le cinéaste focalise notre attention sur un personnage, sur un objet, sur un mouvement, les comparants et comparés sont identifiés sans la moindre difficulté, comme on le voit non seulement dans la séquence dite de « l'abattoir » dans *La Grève* mais aussi dans le rêve de Marfa, quand Eisenstein rapproche des gorettes et des bouteilles de lait, ou dans le montage de l'ouvrier qui s'agite « comme un chef d'orchestre », dans *La Ligne Générale*. Enfin, il faut rappeler qu'il en va parfois de même en littérature. On vient de le rappeler pour l'identification des comparants et des comparés seconds, dans *La Tâche*, ou pour la perception même du comparant dans *Dom Juan*, sur lequel un doute subsiste, où seule une intention de signification de type métaphorique est attestable avec certitude, d'une façon assez voisine de *Ressources humaines*. Et ne parlons pas des motifs de l'analogie, qui posent souvent de nombreux problèmes. Enfin, si la littérature impose évidemment avec une grande facilité ses comparants et comparés, quand elle le souhaite, il faut rappeler que les mots n'ont pas en eux-mêmes la transparence qu'on leur suppose souvent : comme les plans de *La Terre* étudiés par Eisenstein, où l'allégorie échoue faute d'avoir isolé la femme nue de son contexte, les mots sont travaillés par leur « mise en syntagme ». Non seulement c'est leur polysémie qu'il faut évacuer, en sélectionnant l'acception pertinente, mais leur sens n'est pas authentiquement prédéterminé : une part non négligeable de leur signification provient aussi de la phrase, du discours dans lequel ils s'insèrent, qui en travaillent la signification non seulement « négativement », par « soustraction », mais aussi « positivement », par la dynamique de sens qui est créée, par une dialectique où interviennent aussi la « situation concrète extralinguistique » et la « visée référentielle spécifique » du locuteur. Autrement dit, si l'on veut, c'est autant l'idée de dénotation que de connotation qu'il faut contester : il n'y a pas de bonnes raisons de distinguer « d'un côté un signe totalement abstrait, essentialisé – un artefact – , de l'autre une prolifération de valeurs annexes rebelles à une problématisation globale ». <sup>54</sup>

Il me semble donc plus intéressant de noter que, contrairement aux préjugés, le cinéma dispose de moyens extrêmement variés, comme la littérature, pour susciter des représentations, pour renvoyer à des objets de pensée et suggérer une prédication. Qu'on me pardonne de citer encore la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary* mais on voit bien qu'elle fonctionne comme l'avant-dernière séquence de *Lumumba* : ce n'est que progressivement, par petites touches, que l'intuition se fait jour d'une prédication implicite, d'un montage alterné métaphorique. La figure d'analogie peut être totalement manquée par le lecteur. D'autres en revanche peuvent apercevoir, comme au cinéma, à travers des signes divers, la présence d'une analogie à laquelle ils supposeront différentes intentions de signification. Quant à la métaphore de *Ressources humaines*, aussi discrète soit-elle, nous avons vu qu'elle s'appuyait sur un certain nombre d'indices aussi, en particulier sur une profondeur de champ qui se réduit, à un moment stratégique du dialogue, et sur un mouvement de caméra qui fait disparaître le visage de l'un des deux personnages, alors que nous attendons sa réponse, comme pour nous dire qu'elle ne viendra pas. Le film de Laurent Cantet construit aussi sa métaphore sur une « géographie » symbolique, sur un espace qu'il a contribué à bâtir, en

---

54 Cf. Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 118-119 notamment. À ce propos, voir *supra*, p. 628.

l'occurrence en opposant la situation excentrée de Franck aux tables situées au centre de la cour, ce qui donne au déplacement d'Alain d'un lieu à l'autre une valeur symbolique qui rappelle la tentative de Franck de se rapprocher des ouvriers – qui fait penser aussi au mouvement final de la caméra qui, pourtant, ne rend pas justice à cet homme qui se soucie du jeune stagiaire. La mise en scène contredit ainsi toute l'atmosphère de fête finale, elle contribue à indiquer l'échec de certains rapprochements : sa logique est celle d'une lutte de classe, aussi cruelle que le fils avec le père, si ce n'est que maintenant c'est plutôt le fils qui en fait les frais, qui est écarté – qui s'écarte. Si le père semble retrouver un certain calme, d'ailleurs, dans la dernière séquence, c'est peut-être parce qu'il peut regarder son fils depuis la table des ouvriers, que celui-ci ne cherche plus à se mélanger à eux.

Jacques Gerstenkorn a déjà bien souligné cette abondance de moyens laissés à la disposition du cinéma : le fondu enchaîné, la surimpression, le mouvement de caméra, le montage alterné ou parallèle sont des « marques de métaphorisation », c'est-à-dire des marques d'énonciation susceptibles d'être comprises de façon métaphorique. L'auteur relève en effet, ce qui constitue une précision capitale, qu'il n'y a jamais « que des *emplois métaphoriques* de marques non spécifiques » – ajoutant que, « corrélativement, il n'existe pas de liste finie de marques de métaphorisation ». <sup>55</sup> On pourrait en effet inclure beaucoup d'autres procédés, jusqu'à la juxtaposition elle-même, par un montage « cut », de deux plans à la composition très voisine – cette forme peut-être la plus évidente d'analogie au cinéma – mais il me semble important de préciser encore que cette sorte de récupération à des fins métaphoriques d'outils non métaphoriques en eux-mêmes n'a rien de propre au cinéma : outre que la littérature y recourt abondamment (on vient de le rappeler pour le montage alterné dans *Madame Bovary*), les outils considérés traditionnellement comme véhiculant un « sémantisme métaphorique » sont susceptibles eux-même d'emplois non métaphoriques. Il en va ainsi, comme on l'a déjà noté, jusqu'à la conjonction « comme » (pour ne pas parler du verbe « être »). Une réflexion d'Aristote, probablement en réponse à Platon, souligne dans *Métaphysique* que ressemblance ne veut pas dire imitation – et par ailleurs qu'imitation ne veut pas dire que le modèle existe. <sup>56</sup> On pourrait prendre l'exemple, proche de celui d'Aristote, de deux visages ressemblants et ajouter, dans le même état d'esprit, avec le même exemple, que ressemblance ne veut pas dire intention métaphorique – et ce malgré le soin que j'ai pris plus haut à souligner qu'il était délicat d'établir une frontière étanche entre comparaisons « quantitative » et « qualitative », par exemple. Au cinéma comme ailleurs, la ressemblance n'est pas un indice suffisant même si, précisément, il est des formes qui suggèrent *presque* inmanquablement une intention métaphorique : la conjonction « comme » en ferait partie, qui suscite parfois une interprétation métaphorique alors même que le locuteur semble simplement parti pour indiquer des points de convergence factuels ; la juxtaposition de deux images où l'analogie formelle est très forte constituerait un autre exemple.

Si les moutons-ouvriers de Chaplin déclenchent cette interprétation métaphorique, en va-t-il de même pour le fameux raccord sur l'œil de Marion Crane morte, par exemple, juste après le plan sur l'évacuation de l'eau de la douche, dans *Psycho* ? Il me semble que ce n'est pas le cas : c'est surtout le premier plan qui apparaît métaphorique, qui se charge à lui seul, déjà, d'une intention très claire. Les deux plans sont pourtant unis par le même motif d'un double cercle concentrique et par un mouvement de rotation de la caméra qui rappelle la spirale de l'eau disparaissant dans le trou noir.

55 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 141.

56 Elle se trouve d'ailleurs juste après la critique des métaphores « vides de sens » et « poétiques » : Aristote, *Métaphysique*, trad. de J. Barthélemy-Saint-Hilaire et P. Mathias, Presses Pocket, Paris, 1991, livre A (I), 7, 991a, p. 75 (voir aussi livre M (XIII), 5, 1079b, p. 446).

Mais l'eau qui s'écoule dans le tuyau d'évacuation, mêlée au sang, figure déjà de façon claire la vie qui achève de s'en aller. Je n'insiste pas sur les autres significations que peut revêtir ce plan : Martin Lefebvre propose de nombreuses pistes pour cela dans *Psycho, De la figure au musée imaginaire*, notamment lorsqu'il développe une analogie entre le « corps-tuyau » et la douche mais aussi lorsqu'il rappelle l'interprétation de cette séquence « dans les termes d'un acte sexuel », et en particulier d'un viol, avant d'ouvrir la réflexion sur « l'image charnière » du trou, sur cette « phobie », cette « angoisse »<sup>57</sup> Je voudrais souligner seulement que c'est ce plan sur l'évacuation du liquide qui fait apparaître l'idée de la vie qui s'en va, et non le rapprochement avec le plan suivant. Le zoom arrière sur l'œil de la jeune femme se charge alors, certes, de significations liées à ce qui précède : il semble poursuivre par le motif de la spirale le mouvement précédent de suggestion de la vie qui quitte le corps du personnage. En outre l'œil lui-même, et en particulier la pupille noire, peut rappeler le trou par où s'enfuyait l'eau. Ce type d'indication pousse nettement à développer une interprétation métaphorique. Pour autant, est-elle vraiment appelée par le film ? L'analogie formelle entre l'œil et le trou d'évacuation ne débouche pas *par elle-même* sur une idée de cette nature : filer la métaphore en imaginant par exemple une évacuation du liquide vital par l'œil apparaît aussitôt comme absurde, comme étranger au projet de *Psycho*. C'est dans d'autres aspects de l'image qu'on peut trouver des traits qui contribuent, éventuellement, à une telle interprétation : le zoom arrière constitue bien, par exemple, un rappel métaphorique du thème déjà décliné de la vie qui s'en va. Ce n'est donc pas l'analogie entre les cercles qui créent l'idée mais le mouvement de caméra qui, d'une certaine façon, se poursuit. Quant au rapport entre l'œil et le trou, il est bien sûr tout sauf innocent : on sait combien ces deux motifs sont centraux dans la séquence, combien ils font écho au thème du voyeurisme, à l'œil de Norman placé devant le trou du mur – œil relié au trou, œil vivant, qui tranche par contraste avec cet œil relié artificiellement au trou, par montage, avec cet œil mort. Il semble donc bien que l'analogie formelle ne débouche pas ici sur une métaphore, malgré le mouvement de spirale qui force la perception d'une ressemblance. Si métaphore il y a, et métaphore précisément entre ces deux éléments rapprochés par montage, ce qu'il me semble possible de soutenir malgré tout, c'est d'une façon beaucoup plus indirecte, ne reposant pas immédiatement sur les éléments présents dans chacun des deux plans, mais imposant un détour, sinon par l'inconscient, du moins par un imaginaire très large, comme celui du trou invoqué par Martin Lefebvre.<sup>58</sup>

Dans *La Métaphore au cinéma*, Jacques Gerstenkorn propose d'ailleurs de nombreuses analyses qui s'appuient sur la mention d'une ressemblance, comprise comme analogie visuelle ou de façon plus large : on s'aperçoit notamment du problème évoqué ci-dessus lorsque nous n'avons pas vu le film étudié, ou quand nous n'y avons pas nous-mêmes reconnu de métaphore. En effet, la mention d'un écho ne suscite pas immédiatement le sentiment que nous avons affaire à un véritable fait métaphorique. L'adhésion ne survient souvent, dans ces moments-là, qu'au terme de l'analyse, au moment précis où une interprétation est proposée, quand le sens du rapprochement nous apparaît. Le lecteur de ces lignes se sera probablement fait la même observation à mon propos. Le fait me semble significatif : si on ne peut exclure le facteur de la ressemblance, comme Jacques Gerstenkorn le relève à propos d'une définition de Marcel Martin, comme on l'a déjà observé à propos d'André Breton ou de Jacques Lacan, il convient de distinguer ce qui relève de l'analogie

57 Martin Lefebvre, *Psycho, De la figure au musée imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 124, 126, 130, 139.

58 De ce point de vue, l'idée du « corps-tuyau » est pertinente : l'œil « qui se vide » serait la partie haute d'un « tuyau » dont l'autre extrémité n'est pas montrée en bas mais apparaît reliée à l'orifice de la douche. Tout un imaginaire métaphorique se construit donc à partir de ces deux plans, entre autres, mais sans organiser vraiment un dialogue entre les deux termes précis qu'ils désignent.

superficielle, d'une part, et de la structure profonde de la métaphore, d'autre part, dont le film ou le texte porte la trace, dont les traits apparents de ressemblance ne sont que l'indice. Il convient notamment de s'assurer que cette analogie plus complète impliquée relève bien d'un phénomène prédicatif, d'une intention de signification fondée précisément sur cette ressemblance.

La frontière qui sépare l'analogie visuelle d'une métaphore est parfois on ne peut plus ténue : on le voit notamment dans ces films qui jouent à tromper le spectateur, un peu comme Eisenstein avec le chef d'orchestre. Je pense en particulier à l'effet qu'on peut trouver au début de *Cops* de Buster Keaton ou de *Monte là-dessus !* de Sam Taylor (*Safety last*) : le personnage se trouve derrière des barreaux, on le croit en prison, puis un élargissement du champ doublé d'un contre-champ nous révèle qu'il n'en est rien. Dans le premier cas, quand nous découvrons que le personnage est dans la rue, nous comprenons par les intertitres la cause de son malheur : la femme qu'il aime ne veut pas se marier avec lui, il n'est pas assez riche. C'est donc la pauvreté qui l'enferme en quelque sorte, qui le rejette du mauvais côté de la grille d'une propriété que l'on devine luxueuse. Le sentiment d'une métaphore s'impose pleinement. Dans *Monte là-dessus !*, le personnage ne se trouve plus dans la rue mais dans une gare. L'effet se complique d'une autre méprise : nous croyons qu'il va être pendu, à cause d'un carton à double entente d'abord et ensuite à cause d'une potence en arrière-plan qui se révèle servir aux conducteurs des locomotives. Seulement, dans le cas du film de Lloyd, la métaphore est vraiment traitée comme une erreur, à des fins comiques : sa charge signifiante potentielle s'en trouve annulée. On peut en deviner une pourtant : le personnage doit partir, il va devoir se séparer de celle qu'il aime, le départ est une façon de « mourir un peu » mais, au moment de la révélation, cette signification ne vient pas au spectateur car les personnages n'expriment aucune mélancolie et, de façon générale, le ton de la séquence est joyeux, marqué par l'espoir d'une réussite « en ville ». Ce n'est que rétrospectivement qu'on peut lire dans la blague inaugurale l'annonce métaphorique d'un danger – une méprise annonciatrice de nombreuses autres méprises. La ressemblance visuelle, que l'un des termes soit *in absentia* ou non, peut donc servir de déclencheur à une interprétation métaphorique, mais sans que ce soit nécessaire ou suffisant.

D'autres procédés, parfois assez originaux, peuvent évidemment être encore relevés. Je pense notamment, pour en rester aux ressemblances visuelles, au zoom arrière utilisé à plusieurs reprises dans *Barry Lyndon* : s'il permet d'établir une métaphore, s'il introduit discrètement l'idée d'un comparant « peinture », c'est en surprenant par l'incroyable élargissement du champ et la relative fixité du plan général qui en résulte. Bien sûr, ces éléments s'ajoutent à la constante recherche picturale du film, qui évoque les tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'à la distance que la voix off introduit par rapport au personnage, et plus largement par les décalages entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Pierre Giuliani souligne cette dimension du film dans son *Stanley Kubrick* : Redmond Barry apparaît comme le jouet de forces qui le dépassent et toute son histoire réside dans l'art plus ou moins bien maîtrisé de ne pas *paraître* ce jouet – par des pirouettes verbales, souvent. Giuliani souligne par ailleurs cet « équilibre trop parfait, mortifère, instable de son trop plein esthétique » qui produit un effet de saturation, lequel lui semble « fondé sur l'absolue oisiveté d'une classe sociale aux comportements d'automate et aux visages de mannequins », « apothéose du beau classique » se doublant d'une « apothéose de la vacuité sociale ». <sup>59</sup> L'effet tableau contribue clairement à cet effet global du film : le sentiment finit par s'imposer que les personnages sont à l'intérieur d'une toile, noyés dans une composition d'ensemble. Redmond Barry en particulier apparaît perdu dans l'immensité de la nature lorsque le zoom, qui part de lui, élargit

---

59 Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Rivages, Paris, 1990, p. 164 notamment.

progressivement le champ et nous présente le cadre dans lequel il se fond. Il est comme *enfermé* dans un tableau à l'harmonie parfaitement réglée, à l'image de sa vie. La métaphore s'accorde donc au sens général du film, elle le précise et s'en nourrit en même temps : elle suggère elle aussi la nécessaire solitude d'un ambitieux à une époque où toute ambition est interdite, l'inévitable vacuité de la vie d'un roturier irlandais vivant sous l'ancien régime et qui refuse la fatalité de sa condition.

Le procédé du zoom constitue donc une marque d'énonciation suffisamment forte pour attirer l'attention : au début, on peut encore avoir l'impression que quelqu'un observe à la lunette les protagonistes mais la répétition du procédé lève l'hypothèse et c'est comme si l'on passait, par le zoom arrière, d'une focalisation externe, assez proche des personnages, à une sorte de focalisation zéro, à un point de vue surplombant, impitoyable, sur les pauvres créatures qui s'agitent là vainement. Le recul, l'effet tableau participe ainsi d'un effet général de glaciation qui fige les personnages dans un environnement, dans un cadre qui les dépasse, qui révèle leur impuissance.

Il est donc très hasardeux de spécifier le mécanisme qui déclenche l'interprétation métaphorique. On ne trouve pas toujours de ces phénomènes de décalage plus ou moins sensibles qu'on relève dans *2001*, quand une valse accompagne le tournoiement de vaisseaux, ou dans *Val Abraham*, quand nous voyons à l'image un chien attaché à sa niche, agacé par un chat de passage, filmé au moment où Carlos quitte Ema et son père, alors que nous nous attendions à les voir puisque nous les entendons parler : nous n'avons pas toujours de ces procédés qui rappellent la « prédication impertinente » de Cohen. À la fin de la première séquence des *Climats* l'orage gronde par exemple, mais rien n'indique avec certitude qu'il faille voir là une intention métaphorique : seuls nous y invitent l'atmosphère un peu mystérieuse de la première séquence de Nuri Bilge Ceylan, la mélancolie de la jeune femme et le moment où intervient le grondement, au loin, alors qu'un long plan rapproché s'attarde sur elle, au terme duquel une larme se met à couler. Tenu dans une large ignorance des protagonistes, de la nature de leurs relations, des enjeux du film à venir, le spectateur est en alerte : il peut alors percevoir cet orage qui s'annonce, après une belle journée, comme introduisant suggestivement l'existence d'une tension souterraine, d'un orage qui couve dans le couple, malgré beaucoup de signes apparemment contraires. Peut-être aussi le titre du film qui intervient alors, à la fin de cette séquence et de ce long plan, conforte-t-il l'intuition. Quoi qu'il en soit, c'est en dernier ressort un faisceau d'indices convergents qui déclenchent l'interprétation métaphorique, sans que le film force nécessairement la main par une rupture inattendue, par un comparant qui nous sorte de la diégèse ou une marque d'énonciation particulièrement ostensible. Puis, une fois l'hypothèse formulée, c'est la découverte d'une analogie plus large qui conforte le spectateur dans son choix, entre deux formes d'orage par exemple, ou quand il se formule que ce chien attaché et ce chat qui l'agace lui rappellent les premiers contacts entre Carlos et Ema auxquels il a assisté, dans *Val Abraham*, et notamment la désinvolture de la jeune femme à l'égard de cet homme déjà amoureux au cours de cette deuxième rencontre qui vient d'avoir lieu.

## Une prédisposition du cinéma à la métaphore ?

La métaphore n'étant pas liée étroitement au linguistique, du moins en tant que support, rien n'empêche qu'elle se déploie largement au cinéma. En outre, si nous venons de rappeler que le cinéma ne découpe pas le « réel » au niveau des mots, ce qui peut constituer un obstacle à

l'identification précise de certaines métaphores, nous avons vu que cela ne constituait pas un authentique problème : la littérature elle-même est déjà habituée à le contourner à l'occasion. On pourrait même rappeler qu'elle ne se préoccupe pas si souvent de donner avec précisions tous les éléments clefs d'une analogie. Même la métaphore la plus développée et apparemment explicite, comme celle du « son des passions » dans un « cœur solitaire », contient une foule d'éléments qui ne se trouvent pas « découpés » par le texte : l'idée centrale de Chateaubriand selon laquelle René ne peut s'épanouir faute d'une cause à embrasser, d'un obstacle à affronter par exemple, qui lui permettrait de faire retentir les orgues de son cœur au lieu de laisser filer le vent des passions, cette idée est encore suggérée. La métaphore cinématographique n'a donc pas à rougir de ses pouvoirs : c'est la métaphore en général qui en appelle à la collaboration du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, qui repose sur une structure implicite indépendante de la substance de son expression. Un peu comme on le fait en linguistique générative et transformationnelle, on peut distinguer chez elle une structure profonde et une structure de surface et, dans son cas, seule la première nécessite le verbal. Pour autant, cette présentation des choses ne satisfait pas encore. Il convient maintenant de considérer sérieusement une autre hypothèse, volontairement provocante, pour renverser la problématique traditionnelle : si la ciné-métaphore n'est pas forcément déficiente par rapport à la métaphore linguistique, ne pourrait-on pas dire – en allant à peine plus loin – que c'est parfois la seconde qui est déficiente par rapport à la première ? Il se pourrait bien en effet que, loin d'être piégé, le terrain d'expression cinématographique soit un terrain privilégié pour la métaphore, même si hélas il n'a pas toujours été perçu comme tel.

### **Impossible abstraction de l'image**

Le cinéma ne connaît rien d'homologue aux lexèmes, c'est entendu. Mais est-ce une lacune ? Au lieu de considérer cela comme un handicap, comme les linguistes ont éternellement tendance à le faire, non sans quelques bonnes raisons il est vrai, ne pourrait-on le considérer comme un atout, comme certains cinéastes nous invitent à le penser, à commencer par Eisenstein ?

« Toute image, aussi schématique soit-elle, en dit toujours plus qu'un lexème », écrit par exemple Roger Odin.<sup>60</sup> Cette idée peut d'ailleurs nous rappeler celle de Christian Metz selon laquelle « l'image de cinéma est une sorte d'«équivalent» de la phrase parlée », idée explicitement inspirée par l'auteur de « Dickens, Griffith et nous » quand il cite Vendryes.<sup>61</sup> Roger Odin écrit lui-même quelques lignes plus loin : « l'image, le film, nous placent d'emblée dans des unités de dimension bien supérieure aux lexèmes : au niveau du texte » ou, si l'on préfère, du discours. Mais, ce qui nous intéresse le plus ici, c'est que l'auteur de *Cinéma et production de sens* ose comparer quantitativement l'image et le mot, utiliser un comparatif de supériorité : Christian Metz, lui, achevait sa phrase en disant qu'une vague comparaison était possible avec la phrase parlée, non avec « la phrase écrite ». Pour le dire autrement, il convient de se méfier autant de l'idée de Metz que de celle prêtée à Eisenstein. Il faut même aller plus loin : on ne peut pas prétendre que l'image de cinéma nous dise « toujours plus » que les mots. Par d'autres côtés, elle nous dit moins, comme le montre éloquemment la théorie eisensteinienne de l'image globale. C'est évidemment ce que signifie ce développement d'Odin : l'image de cinéma « n'est pas équivalente au lexème ». Mais il

---

60 R. Odin, *Cinéma et production de sens*, op. cit., p. 76.

61 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 75.



est utile de le souligner avec Eisenstein : ses nombreux développements sur une pensée concrète nous indiquent bien l'absurdité qu'il y a à vouloir l'enfermer dans une théorie de la ciné-langue, lui qui ne cesse de réfléchir à la possibilité d'exprimer une idée au cinéma avec des moyens non linguistiques. C'est là qu'il faut prendre la mesure de la tension qu'il cherche à introduire en citant langage oral et langage écrit : elle s'inscrit de toute évidence, même si d'autres problématiques coexistent, dans son rapport conflictuel au concept. Il s'agit d'élever le cinéma au rang de moyen d'expression capable d'une « appréciation abstraite » mais en tirant profit, jusqu'à ses dernières conséquences, de son matériau concret, davantage adapté, en apparence, pour le « ciné-œil ». S. M. Eisenstein n'a pas cherché à devenir écrivain. Ce qui l'intéresse en permanence, dans sa pensée du montage, c'est de tenir en même temps ces deux exigences : élever le cinéma, lui permettre d'exprimer une pensée, et en même temps ne pas égarer celle-ci dans l'impasse de l'idéologie, lui conserver une base matérielle concrète. C'est bien la spécificité du matériau cinématographique qui l'intéresse, image concrète et abstraction du montage réunis. Et par ailleurs c'est ce qui le pousse à s'indigner du sort que l'on réserve au cinéma, avec ses fréquentes métaphores sur le risque d'une idée desséchée, d'un cinéma qui se moule sur le squelette de l'idée : l'idée doit naître du matériau filmique, être induite par ce qui est présenté au spectateur, et non être assénée, comme lorsque l'image est subordonnée à un slogan creux.

L'abstraction n'est donc pas impossible au cinéma, mais elle n'est accessible qu'indirectement. Est-ce un mal ? On le voit avec cette réflexion sur l'idéologie, au mauvais sens du terme, cela peut devenir un atout : l'image impose de repenser l'idée, pour qu'elle se fonde organiquement dans une forme, dans une œuvre, ce qui lui permet en même temps d'éprouver sa pertinence. C'est bien ce que tente de faire Kubrick, par exemple, dans *2001, L'Odyssée de l'espace* : il nous propose une réflexion sur la base d'une double expérience concrète, celle de préhumains et d'hommes du XXI<sup>e</sup> siècle. Même si l'analogie n'apparaît explicitement comme telle qu'en un point du film, et si la charge d'élaborer l'idée est peut-être un peu trop laissée au spectateur pour qu'elle possède une véritable efficacité, surtout que la mise en scène l'offre plutôt comme mystérieuse, le cinéaste nous présente bien une réflexion de nature abstraite, conceptuelle (qu'est-ce que la technique ? qu'est-ce que la civilisation ? qu'est-ce qu'une machine ?), directement à travers des images montées ensemble. Autre bon exemple de cette capacité du cinéma : *Les Glaneurs et la glaneuse* de Varda. Si je le cite à nouveau, c'est qu'il illustre non seulement la capacité d'un film à « penser » mais qu'il offre aussi, me semble-t-il, un bon exemple de ce que recherche Jacques Aumont dans un bel article déjà cité : « Un film peut-il être un acte de théorie ? ». Il y a de façon évidente de la spéculation dans ce film, même si elle n'apparaît pas ostensiblement, si la poésie ou la démarche documentaire peut l'occulter un peu, et cette démarche spéculative passe précisément par la métaphore. Celle-ci offre de plus au long-métrage un outil pour l'explication, cet autre caractère de la théorie, exigence devant laquelle le cinéma est en effet « moins bien armé » mais à laquelle la figure d'analogie lui permet de répondre.<sup>62</sup> En effet, si la métaphore semble un peu démunie pour proposer nettement une cause aux phénomènes, elle emprunte souvent la seconde voie relevée par Jacques Aumont : elle peut décrire et modéliser ce dont elle parle – ce qui l'empêche pas, d'ailleurs, de *suggérer* parfois des causes. On le perçoit nettement avec *Les Glaneurs et la Glaneuse* : quand Agnès Varda cerne la pratique du glanage, elle élabore un modèle qui lui sert à (re)décrire d'autres expériences, notamment celle de la « récupération de poubelles », présente dès le début du film, dont on sent qu'il a inspiré le projet. Du même coup, elle explique indirectement, elle introduit de la

62 J. Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie ? », art. cit., p. 205.

compréhension, dans tous les sens du terme, et elle suggère que la société qui a empêché le glanage des champs l'a déplacé dans les villes, par exemple, ou aux abords des routes, qu'elle a imposé une mutation de la pratique ancienne. Il me semble donc qu'il y a là un acte de théorie et que la métaphore, bien loin d'être un obstacle, peut constituer un atout, précisément par cette capacité qui est la sienne de monter des images, de rapprocher des expériences : les échecs d'*Octobre* ou de Vertov ne vaudraient pas condamnation globale. Celui des premiers films d'Eisenstein viendrait notamment de leur forme trop allégorique, inapte à produire la complexité requise : s'appuyant sur des images au symbolisme appuyé, par exemple celui de la boucherie, des diverses figurations de Dieu ou celui des « hochets » patriotiques, la dialectique du semblable et du dissemblable est empêchée.

Un troisième trait dans l'activité théorique peut sembler interdire le recours que je propose à la métaphore : c'est le deuxième noyau de signification relevé par Jacques Aumont, après la spéculation et avant l'explication, celui de la systémativité.<sup>63</sup> Or la métaphore se contredit, en apparence du moins. Ce n'est d'ailleurs pas la nature très apparemment paradoxale de l'énonciation métaphorique qui pose le plus problème : comme le relève Jakobson, on peut répondre à une métaphore *fausse* comme « Pierre est un vieux renard » par une *autre* que l'on considère comme vraie.<sup>64</sup> C'est qu'il est dans la nature même du sens métaphorique de n'avoir pas de contours tranchés, de conserver du jeu, mais dans des proportions très variables évidemment, sous la forme d'un certain paradoxe *maintenu* par l'énonciation. Pour Varda, par exemple, le grappillage *est* du glanage, de toute évidence : elle ne semble pas partager l'opinion des personnes qui s'emploient à lui démontrer que cela n'a rien à voir, même si elle prend soin de leur laisser la parole dans le film. En revanche, on sent bien que pour elle les jeunes marginaux de Prades qui ont été jugés pour avoir fait les poubelles d'un supermarché *sont* des glaneurs et en même temps *n'en sont pas* d'authentiques, ce qui complique déjà un peu les choses. Enfin, à travers la diversité des cas de récupération, elle élargit considérablement la notion, d'une façon qui n'en entache pas la pertinence ni, à mon sens, la rigueur – tout le monde perçoit bien que la récupération pratiquée par les artistes n'a pas grand chose à voir, qu'elle appartient à une autre espèce de « glanage » – mais qui, en même temps, empêche le concept métaphorique produit d'être aussi « pur » qu'on le voudrait parfois. Cela interdit-il pour autant de reconnaître un caractère systématique à la notion développée par Varda ? Je ne crois pas : *Les Glaneurs et la Glaneuse* élabore au contraire touche après touche une conception que chaque nouvel exemple vient éprouver, consolider et mieux délimiter – même si la limite, encore une fois, se fait parfois légèrement incertaine, sur le mode du dégradé en l'occurrence, du contour estompé, qui permet de maintenir des tensions bienvenues, des contradictions heureuses.

On pourrait souligner enfin que les trois dimensions, spéculation, systémativité et explication, sont liées : la théorie doit être un minimum rattachée à la pratique, y revenir après un détour spéculatif, pour pouvoir expliquer – et cela en raison du caractère systématique du réel (la cohérence du système théorique devant répondre *in fine* à la cohérence supposée de l'objet cerné et donc, d'une certaine façon, du réel). La métaphore n'est-elle pas idéalement armée, alors, pour proposer une spéculation *au bon sens du terme*, elle qui permet de toucher le ciel des idées en conservant les pieds dans le concret ? Ce n'est évidemment automatique : les premières métaphores d'Eisenstein comme les métaphores linguistiques convenues nous le montrent bien. Mais c'est une

63 *Ibid.*, p. 199-200.

64 L'exemple n'est peut-être pas le meilleur mais c'est celui de Jakobson (il propose de le corriger en disant que c'est « un cochon »). Jacques Gerstenkorn souligne lui aussi que le principe de non-contradiction peut s'appliquer à l'énonciation métaphorique.

possibilité que peut actualiser la métaphore, et qui convient particulièrement à la forme cinématographique. On le perçoit notamment avec *La Ligne Générale* ou *Ivan le terrible* : quand le cinéaste soviétique élabore un comparant « religion » (avec les traits « faste », « extase », « aliénation », « irrationalité », etc.) et qu'il le confronte à l'édification du socialisme, notamment dans les campagnes, ou quand il développe la personnalité et l'histoire d'un tsar d'une façon qui rappelle Staline, il propose des modèles qui ouvrent un vaste espace de réflexion, qui permettent à la spéculation d'avancer assez loin et même de tenter des explications, et ce d'autant plus que le comparant est soigneusement exposé. Seulement, si ces exemples ont une valeur probante plus faible, c'est à cause de la nécessaire prudence de S. M. Eisenstein et, pour *La Ligne Générale*, de la trop grande équivocité de la comparaison : le caractère systématique de l'analogie n'est pas souligné comme chez Varda où, trait après trait, la correspondance entre les différents termes semble testée. Aussi peine-t-on à percevoir à quel point l'analogie irrigue le film en profondeur et propose un concept métaphorique que la notion d'extase, dans ses écrits, illustre dans une certaine mesure et complète assez bien.

Pour autant, le cinéma n'est évidemment pas le mieux armé, par ses moyens propres, pour proposer des actes de théorie : il ne manie pas l'abstraction aisément, puisque c'est toujours indirectement. Les conséquences s'en font sentir plus largement : c'est pour cela que des cinéastes comme Eisenstein sont obligés de développer des stratégies pour parvenir à proposer des « appréciations abstraites ». Mais c'est là autant un atout qu'un handicap, face au pouvoir potentiellement aliénant de l'abstraction, qui peut falsifier aussi bien que libérer.

L'absence de cette problématique-là constitue une lacune que l'on trouve par exemple chez Christian Metz. Dans son fameux article « Le cinéma : langue ou langage ? », soucieux de se démarquer des vieux débats sur la nature respective de l'image et du verbal, et malgré un point de départ hostile à l'idée d'une ciné-langue, l'auteur n'interroge pas cette possible supériorité de l'image et en vient à reconduire l'idée d'une supériorité du linguistique. Il souligne par exemple que le langage du cinéma est moins conventionnel que celui des différentes langues écrites ou parlées – et, par excellence, de l'esperanto – mais il ne distingue pas là une possible qualité. L'idée est précieuse selon laquelle « l'universalité du cinéma est un phénomène à deux faces », mais sa « face négative » est étrangement le fait « qu'il échappe à la deuxième articulation », ce qui ne l'empêche pourtant pas de véhiculer du sens. C'est ainsi que Metz est amené à nuancer son affirmation initiale : le cinéma est quand même, d'une certaine façon, un esperanto mais non « par excès de linguisticité », comme « le vrai » esperanto, mais « par défaut ».<sup>65</sup> Curieusement, après avoir adopté un point de vue proche de celui de Bazin ou de Barthes, après avoir dénoncé « l'esprit manipulateur » qui règnerait dans le « montage-roi », il semble déplorer l'« intelligibilité trop naturelle » du cinéma, « son défaut de distance du signifiant au signifié ».<sup>66</sup> Même si elle se fera parfois moins sensible dans ses ouvrages ultérieurs, l'allégeance de Christian Metz à l'idée d'une supériorité du linguistique est ici apparente et c'est évidemment l'inaptitude de l'image à l'abstraction qui lui pose problème, dans la seconde moitié de l'article, avec de bonnes raisons mais qui poussent à une position mal équilibrée. Le texte n'en tourne pas moins autour de l'idée d'un cinéma éternellement concret lorsqu'il expose cette idée d'un moyen d'expression qui représente toujours, marqué par la présence de ce à quoi l'image renvoie, et c'est bien le fond de ses derniers développements lorsqu'il oppose le cinéma comme « connotation homogène à sa dénotation », avec son expressivité « naturelle », et la littérature

---

65 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 74.

66 *Ibid.*, p. 72.

comme « connotation hétérogène », avec ses « mots par eux-mêmes inexpressifs ». <sup>67</sup> Christian Metz n'est alors pas loin de rappeler la nécessaire abstraction du langage verbal et la nécessaire « concrétude » du langage visuel : dans ce chapitre sur « cinéma et littérature », il tourne clairement autour de l'idée d'un cinéma où le réel est en quelque sorte « déjà là » et d'un langage verbal où le réel est absent, d'où son insistance par exemple sur l'inexpressivité du matériau verbal, ce qui ne peut que retenir l'attention de la part de quelqu'un qui, tout en se revendiquant de la tradition bazinienne, cherche à interroger le cinéma avec les outils de la linguistique.

Il faut donc en revenir à des sortes d'évidences que l'auteur de « Le cinéma : langue ou langage ? » semble avoir voulu éviter sans y parvenir jusqu'au bout : à l'opposé du langage verbal, le cinéma travaille en quelque sorte directement au niveau des choses, malgré toutes les précautions que l'on peut, que l'on doit ensuite introduire. C'est probablement l'un des effets du structuralisme linguistique, de l'approche sémiologique issue de Saussure, que d'avoir relativement occulté cette dimension-là, de l'avoir remise à l'arrière-plan, en ne distinguant pas signifié et référent, en ne considérant que le premier, d'où la mention *in fine*, dans l'article de Metz, que « même dans l'ordre du verbal, la dénotation pure est un cas assez rare ». <sup>68</sup> À donner la priorité aux signifiés, on se prive des moyens de distinguer la dialectique entre signifié et référent, qui se présente différemment dans la parole et au cinéma. Dans le cas du film, la référence est en quelque sorte donnée, et la signification reste à bâtir. Dans le verbal, c'est en quelque sorte l'inverse : c'est la référence qui émerge sur la base des mots d'abord donnés. Le langage parlé ou écrit se meut immédiatement dans l'abstraction en effet – d'où, en caricaturant à peine, le schéma de Ferdinand de Saussure : l'évacuation du référent y est facilitée par la nature du signe linguistique, qui n'acquiert sa pleine référence qu'en discours (il n'y a que des signifiés dans le dictionnaire) ; d'où, aussi, la recherche d'une matérialité du côté du signifiant phonique. Le cinéma, lui, se meut immédiatement du côté des choses, du moins s'il choisit d'actualiser cette possibilité, ce qui constituerait, pourrait-on dire, son régime normal (on m'accordera que les cas où la *mimesis* est radicalement empêchée sont rares). Bien entendu, il ne s'agit jamais que d'une image des choses, d'« objets » saisis à travers un point de vue et un dispositif, mais cette « pseudo-présence » est telle, pour parler comme Metz, que la théorie bazinienne peut apparaître comme le pendant, pour l'image, de ce que la théorie saussurienne est à la langue, notamment avec son point de départ d'une croyance nécessaire en l'image – là où, en linguistique structurale, le primat serait plutôt celui de la relation entre les éléments du système.

Pour autant, comme on l'a vu, l'abstraction du langage verbal ne l'empêche pas d'atteindre le réel et l'incarnation de l'image, sa « concrétude », ne l'empêche pas d'énoncer des idées. Et c'est parce qu'il existe ce double mouvement, en quelque sorte inverse, que la métaphore est possible dans les deux supports. Voilà qui permet aussi, évidemment, de noter quelques différences assez évidentes, mais peu décisives, surmontables, inessentielles du point de vue de la théorie métaphorique : la métaphore linguistique, avec la ressource du mot, peut convoquer plus vite tout un univers ou, du moins, avec plus de souplesse, de commodité, de légèreté, puisqu'elle ne donne pas ainsi le sentiment de l'actualiser autant que le ferait le cinéma – mais avec la contre-partie que l'univers en question risque d'être plus stéréotypé. C'est le problème de la référence « suspendue », beaucoup plus délicat au cinéma. Christian Metz le fait d'ailleurs remarquer dans « Le cinéma : langue ou langage ? » : « l'image est *toujours actualisée* », « un gros plan de revolver ne signifie pas

---

67 *Ibid.*, p. 81, 84-85.

68 *Ibid.*, p. 85, n. 3.

“revolver” (unité lexicale, purement virtuelle) » mais quelque chose comme « Voici un revolver ». <sup>69</sup> Voilà qui n'invalide pas la remarque déjà proposée selon laquelle « référence suspendue » ne veut pas dire absence de référence : la métaphore vive nécessite une actualisation minimale, un dialogue entre des références, des situations, des objets ressaisis, et non entre des signifiés. Seulement, il semble qu'il y ait des degrés d'actualisation, au cinéma comme dans le langage verbal : certains comparants s'imposent de façon plus nette à l'esprit que d'autres. Le procédé de S. M. Eisenstein employé par exemple dans *Octobre*, où les harpes apparaissent sur fond noir, vise précisément à lutter contre la tendance du spectateur à considérer les objets représentés comme appartenant à une diégèse précise, comme étant *présents*. On le retrouve aussi dans *La Ligne Générale*, par exemple lorsque nous distinguons des jets d'eau lors de la démonstration de l'écrémeuse. Faut-il considérer alors qu'il y a toujours actualisation, malgré tout, au cinéma, autrement dit que le procédé d'Eisenstein n'opère pas ? ou peut-on considérer que cela produit quelque effet, que cela donne quand même à la référence un caractère plus virtuel ? Je pencherais plutôt pour la seconde hypothèse, je verrais là un effet moindre que celui de l'article indéfini dans le langage verbal mais finalement assez voisin.

Je propose donc de noter qu'il y a, dans les deux cas, des degrés différents d'actualisation et, en même temps, que le régime normal de l'image serait d'actualiser quand le mot, lui, est d'abord inactuel. C'est d'ailleurs pourquoi, me semble-t-il, les métaphores animales de *La Grève* et de *La Ligne Générale* ou celle du même type de *Fury* gênent autant : ce n'est pas seulement la facilité ou l'inutilité du procédé qui nous retient, son caractère outrancier, basement dépréciateur ou redondant, mais aussi la *présence* incongrue de ces animaux, qui impose certaines de leurs caractéristiques au détriment des traits les plus pertinents – présence problématique en l'occurrence parce que l'idée est déjà codée, que la sélection des traits est en quelque sorte déjà effectuée à travers le symbole. Ce n'est donc pas seulement, ou pas vraiment, la sortie de la diégèse qui pose problème, non plus que le fait de « visualiser » l'image, mais la façon dont cette sortie est, ou n'est pas, organisée. Nous pouvons alors nous représenter plus finement non pas la difficulté du cinéma à énoncer des métaphores mais la différence qui existe d'une énonciation à l'autre. En effet, dire « un Napoléon » n'impose pas de se le représenter dans tous ses détails, ce qui peut constituer un avantage – on se dispense de convoquer des traits accessoires comme la main dans la poche qui joue un rôle dans *Octobre* : le verbal est alors plus économe que l'iconique – mais c'est aussi un inconvénient. En effet, le lecteur ou l'auditeur peut très bien ne convoquer qu'un seul trait pertinent pour comprendre la métaphore (mettons, le trait « dictateur ») et passer à côté de toute sa richesse (par exemple son rapport complexe à la Révolution française). Dans le cas présent, le risque existe aussi au cinéma, bien sûr, et le linguistique n'est pas démuni s'il veut se faire comprendre plus clairement, imposer certains éléments de définition plutôt que d'autres. Mais il n'en reste pas moins qu'il y a une économie propre au cinéma qui repose sur son caractère concret. Quand S. M. Eisenstein nous montre un paon faisant la roue, toujours dans *Octobre*, nous comprenons immédiatement l'idée essentielle, bien mieux que si nous nous étions contentés du syntagme « un paon » éventuellement enrichi par « faisant la roue » : nous ne passons pas par la représentation figée inscrite dans le code culturel, ou du moins pas seulement, puisque le symbole nous aide indéniablement à interpréter l'image ; le spectacle du paon réveille la signification de l'image usée « faire la roue », réveille le symbolisme de l'animal, mais nous propose surtout une expérience miniature irréductible aux signifiés d'un mot, en cela par exemple qu'il rend hommage à la beauté de

---

69 *Ibid.*, p. 76.

l'oiseau mécanique filmé par le cinéaste, que cette expérience nous rend sensible, dans une large mesure, à la séduction de cet incroyable objet en même temps que, par ailleurs, nous en percevons le caractère mécanique, figé, qui rappelle Kerenski engoncé dans ses bottes, dans son orgueil, rendu plus rigide encore par le cérémonial du pouvoir, voire intimidé par le luxe et l'apparat de celui-ci. L'actualisation cinématographique, même relative puisque le paon reste inscrit dans un espace et un temps relativement indéterminés, est donc aussi une richesse. Il aurait fallu une longue description pour comprendre tout ce que véhicule cette analogie en littérature, pour ne serait-ce que donner à entendre à quoi ressemble cet objet : « paon mécanique » ne suffirait pas, il faudrait évoquer l'œil vide de l'animal, le mouvement de tête produit par le mécanisme et surtout la texture de l'objet, ses reflets qui évoquent une cuirasse, etc. Sans compter que l'effet produit par le montage, lorsque le paon apparaît pour la première fois, donne le sentiment que la tête de l'animal est montée sur le corps du Premier Ministre. Or, ici, il suffit d'un gros plan sur cette tête du paon mécanique, sur cet impressionnant animal sans regard, luisant comme les gants et les bottes de Kerenski, après de nombreux gros plans sur les jambes de l'homme d'État qui attend et sur sa main dans son dos mais jamais sur sa tête, alors que seuls les visages de ceux qui l'entourent sont filmés, pour qu'on saisisse l'idée. Bien sûr, la paraphrase court toujours le risque, ensuite, d'être laborieuse et certaines idées sont encore manquées : la métaphore visuelle repose elle aussi sur de l'implicite. Mais nous percevons bien ici cette richesse de l'actualisation cinématographique.

On pourrait citer également les jeux de jambe, les mouvements de bras, la chorégraphie de Carole Bouquet dans *Travaux, on sait quand ça commence...* Dégagée de tout ce qui pouvait encore entraver la compréhension dans *Octobre*, par exemple le fait que le comparé du paon est double, qu'il s'agit à la fois de Kerenski et de la porte qui s'ouvre, qu'Eisenstein propose ainsi une sorte d'allégorie du pouvoir (une image globale aussi), l'idée est exprimée très clairement dans le film de Brigitte Roüan : le discours tenu sur la rhétorique des tribunaux y est limpide, même s'il peut sembler difficile à paraphraser, plus encore que celui du cinéaste soviétique. La grâce de l'avocate et son talent nous sont montrés en même temps qu'est suggéré le caractère peu argumenté de sa plaidoirie. Il ne manque rien à l'image pour transmettre, disons, l'idée d'acrobaties verbales, mais nous ne pouvons ainsi manquer l'idée d'une authentique virtuosité – là où le verbal se serait contenté de nous demander d'y croire. Le fait d'être témoin de gestes élégants atteste de façon définitive, pour le spectateur, la capacité du personnage à subjuguier un auditoire au tribunal. Le film reste ainsi marqué par cette séquence, malgré l'image que la suite nous offre de l'avocate, qui ne maîtrise plus rien dès qu'elle ne plaide plus : c'est assez dire, je crois, que le cinéma travaille au niveau des référents beaucoup plus directement que le verbal. De ce point de vue, la métaphore du paon est également très éloquente : Eisenstein avait-il prévu d'organiser une double analogie avec Kerenski et avec la porte qui « tourne », qui s'ouvre ? La métaphore s'est-elle enrichie d'une dimension supplémentaire au moment du tournage ? Dans tous les cas, il apparaît nettement que c'est la matière de l'expression, les détails concrets du paon, l'effet que son métal pouvait produire sur une image en noir et blanc, qui ont poussé les réalisateurs à organiser l'analogie avec Kerenski et que, par ailleurs, seule la connaissance concrète de cette porte pouvait susciter l'idée de la rotation du paon plumes déployées.

Pour marquer cette différence entre le linguistique et l'iconique, Jacques Gerstenkorn propose d'ailleurs à plusieurs reprises de substituer le travail sur les référents, au cinéma, au travail sur les signifiés, plus apparent dans le linguistique : pour étudier dans les films la syllepse métaphorique par exemple, ce cas particulier de métaphore qui emploie le même mot dans deux sens différents, il

souligne qu'elle « procède d'une double référence ». <sup>70</sup> Nous pourrions pourtant considérer qu'il y a double référence aussi dans « brûlé de plus de feux que je n'en allumai » ou « plus Néron que Néron lui-même » mais c'est un fait important que la métaphore au cinéma travaille *plus immédiatement* sur des objets de pensée actualisés, sur des référents, que la métaphore verbale. Michel Colin souligne lui aussi cette différence lorsqu'il observe que « l'image individualise, la langue nomme », en relevant notamment que les personnages de cinéma n'ont pas besoin de noms : « la bande-image, quand elle montre un personnage, permet de l'individualiser », lui donne immédiatement un certain nombre de traits qui le distinguent des autres, ce qui lui permet à la limite de n'avoir pas de nom du tout, comme les films de Godard en fournissent l'idée à Colin, quand la littérature peut ne pas décrire mais doit en général attribuer un nom. <sup>71</sup> Ce n'est donc pas une caricature de dire que dans le cinéma la référence est donnée et que le discours intervient après, alors que dans le langage verbal un premier « signifié » est donné mais que la référence apparaît ensuite. Mais il faut alors préciser que cette référence, dans le discours écrit ou oral, émerge en même temps que la véritable signification – ce qui, en fait, nous ramène assez près de l'image. De même qu'il y a une signification « support », stéréotypée, celle des mots, et une signification construite, celle de la phrase et du texte, qui permet d'accéder à la référence, qui se redistribue sur l'ensemble des composants de la phrase, il y a une sorte de référence première au cinéma, celle des choses « montrées », découpées par le cadre, qui se dégage le plus immédiatement de la mise en scène, et une référence plus élaborée, liée à la signification globale de cette mise en scène, liée au montage dans le plan ou entre les plans par exemple : n'est-ce pas ce qui se produit lorsqu'on confronte un paon (ou Napoléon) et Kerenski ? N'est-ce pas ce qui se produit dans l'image globale en général ? Quand on rapproche un chef d'orchestre d'un ouvrier, ce n'est plus le même ouvrier que l'on perçoit : c'est un ouvrier qui rappelle les mencheviks d'*Octobre* mais aussi Lénine, dont il est clairement rapproché dans la séquence en question de *La Ligne Générale*, puisque c'est sous son patronage en quelque sorte qu'il parle. C'est un ouvrier qui devient une sorte de type du leader bolchevik d'après *Octobre*, mais un type moqueur, qui tourne en dérision le caractère beau parleur du parrain, sa volonté de tout organiser et régenter de loin. <sup>72</sup>

Là encore, donc, il faut à la fois pointer la différence « sémiotique » du cinéma et de la littérature et en même temps leur relative proximité, le fait que, dans les deux cas, une dialectique s'instaure entre signification et référence où s'abolit *relativement* leur différence. Pour autant, au « défaut de distance du signifiant au signifié » dans l'image, à son « défaut » de « linguisticité » qui est donc un défaut d'abstraction, il faut faire correspondre le défaut de présentation des choses qui est celui des mots, ce travers qui impose la recherche d'une « résurrection du mot » selon Chklovski – pour retrouver, comme il le dit, la sensation de la guerre, de la femme ou de tel objet. Certes, on objectera que la perception et l'intellection stéréotypées ne sont pas propres à la communication verbale quotidienne : les images peuvent également véhiculer des clichés, provoquer une autre « automatisation de la perception » ou, mieux, un autre modelage de la perception. Mais il est difficilement contestable que le réel résiste mieux dans l'image. L'art du réalisateur vient de là, de sa capacité à faire surgir ou du moins à saisir ce que les acteurs, le cadre ou la situation peuvent lui

70 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 34.

71 M. Colin, *Langue, film, discours*, op. cit., p. 125-126. Le fait que ce soit simplement une lettre, chez Nathalie Sarraute, n'invalide nullement le propos : la lettre fournit l'équivalent d'un nom, permet de distinguer A et B.

72 Pour comprendre ce que veut probablement dénoncer Eisenstein, on pourrait se référer à l'ouvrage *Le socialisme des intellectuels*, recueil de textes de Jan Waclav Makhaiski, choisis, traduits et présentés par Alexandre Skirda, aux éditions de Paris, 2001.

offrir pour bâtir un film, quitte à abandonner ou du moins infléchir des intentions préalables, des répliques ou des jeux prévus par le scénario par exemple. Mais les choses sont encore nuancées, bien sûr : nombreux sont les films qui ne saisissent pas grand chose du réel – et, si l'on peut penser avec Bazin que les grands films sont justement ceux qui y parviennent, il en va finalement de même pour la littérature, avec ses moyens et son « ontologie » propres.

Les exemples sont nombreux, néanmoins, qui montrent qu'on ne peut pas affirmer avec Christian Metz que la langue couvre tout le domaine de l'exprimable, qu'elle permettrait de « dire, même si c'est parfois avec approximation, ce que disent tous les autres codes, alors que l'inverse n'est vrai dans nulle mesure ». <sup>73</sup> L'exemple d'un « chant de pipeau » ou d'un « jeu de couleurs » est évidemment tendancieux, beaucoup trop favorable : un film « muet » pourrait très bien dire « *Le train est arrivé à Lyon avec trois quarts d'heure de retard* », pour reprendre l'exemple donné dans « Le perçu et le nommé ». De même, l'exemple des bottes et du gant de Kerenski, puis du paon d'*Octobre* qui s'impose en gros plan, ou celui des gestes de l'avocate chez Roüan illustre bien qu'on ne peut pas « transcoder » ou « métacoder » le filmique en linguistique sans un reste important – mais difficilement évaluable, précisément parce que nous ne communiquons des idées, nous n'échangeons que par des mots. À travers la fascination pour le pouvoir métalinguistique « universel » de la langue, cette « commentatrice universelle », c'est notamment la capacité d'abstraction de la langue qui intéresse encore Christian Metz dans ce passage de « Le perçu et le nommé », même s'il est beaucoup trop laissé à l'arrière-plan, et si l'exemple du train arrivant avec retard en brouille la perception. <sup>74</sup> C'est elle – et en l'occurrence l'abstraction du concept de temps – qui l'autorise à affirmer que la langue couvre la totalité de « la matière sémantique globale » et, non seulement qu'elle « accompagne en permanence » la vision, mais aussi qu'elle « achève la perception autant qu'elle la traduit ». La tonalité hégélienne du propos est ici nette – quelques lignes plus haut, l'hypothèse que la langue « effectue » la vision a également été émise. Or, quand on observe certaines métaphores vives cinématographiques, comme celle du paon ou de l'avocate (et pas seulement quand on s'en souvient, j'y insiste), on est presque tenté d'affirmer exactement l'inverse, que la substance filmique « achève » la promesse du verbal en quelque sorte. On perçoit donc ici l'idée dont il faut se débarrasser, qui ne fait qu'affleurer dans le texte de Metz mais qui est significative : l'idée que le verbal serait la vérité de l'image, que lui seul véhiculerait le sens définitif des choses, ou du moins qu'il ne pourrait en aucun cas être en-deçà de l'image. Cette illusion notamment d'une langue qui couvrirait la totalité des sens possibles contrevient d'ailleurs aux observations précédentes de Metz selon lesquelles la langue *contraint* la perception des objets autant que celle-ci le fait pour celle-là.

La parenthèse greimassienne qui suit illustre d'ailleurs bien le problème. « Le perçu et le nommé » revient *de fait* sur la question du schématisme et de la schématisation qu'il a évoqué plus haut mais sans que le problème soit à nouveau soulevé, ce qui est significatif – cela aurait imposé un retour à la notion d'abstraction. À partir des exemples du mot « tête », appliqué à l'extrémité d'un objet inconnu aperçu dans un film ethnographique, et de l'image d'une maison, l'auteur de l'article conforte l'idée « que les traits pertinents du signifiant iconique (= traits de reconnaissance chez Umberto Eco) coïncident avec ceux du signifié linguistique, c'est-à-dire avec les sèmes du sémème ». <sup>75</sup> Seulement, on voit bien ici que Metz place dans *une* acception du mot « tête », à la

<sup>73</sup> Ch. Metz, « Le perçu et le nommé », art. cit., p. 363-364.

<sup>74</sup> Il précise en effet « qu'aucun autre code n'est lié aussi étroitement qu'elle à la communication sociale quotidienne ainsi qu'à une certaine forme (abstraite, explicite) de la pensée » (*ibid.*, p. 363).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 366-367.



suite de Greimas, ce qui ne lui appartient pas en propre : le trait « extrémité “supérative” (= supérieure et/ou antérieure) » est éloquent, il combine deux sens qui ne coïncident pas complètement et qui ne peuvent être sélectionnés que grâce à un élément extérieur, à la référence, qui permettra à l'interlocuteur de saisir l'intention de sens précise. Employer le mot « tête » pour désigner la partie avant d'un objet fait généralement perdre au mot l'idée de supériorité, par exemple, qui lui venait non seulement de la dimension verticale mais aussi d'autres éléments qui ne sont pas présents dans les traits relevés (la tête comme siège de l'intelligence, de la vue, etc.). Il apparaît d'ailleurs que, dans un usage non métaphorique, ces autres traits seraient requis pour préciser le « concept » de tête, traits parmi lesquels *certain*s seraient convoqués pour composer un « signifiant iconique », dont les yeux et la bouche, et d'autres abandonnés, comme l'idée de siège de l'intelligence, difficilement représentable. De même, quand Metz prétend que nous reconnaissons une maison à ses différents caractères, comme les murs, le toit ou la porte, qui constitueraient précisément « les sèmes du mot maison », il nous faut souligner qu'il omet de dégager la différence qui nous occupe : le mot se contente de véhiculer une signification abstraite, l'idée d'un lieu d'habitation qui protège par exemple des intempéries, mais il ne contient pas nécessairement tous les caractères relevés. Quand on l'identifie trop étroitement à ces traits-là, il révèle de façon négative sa nature d'abstraction : il s'éloigne de telle ou telle représentation dans un film et se rapproche de la schématisation qu'il est possible d'en produire, avec un toit pointu et une cheminée par exemple, comme celle proposée par Roger Odin pour montrer précisément à quel point il y a un schématisme du mot, à quel point le lexème est, d'un certain côté, inférieur à l'image photographique ou cinématographique.<sup>76</sup> Il n'est pourtant pas impossible d'élargir le concept de maison de façon à ce qu'il englobe aussi les autres possibilités, comme les toits terrasses ou les parois coulissantes, même si la représentation stéréotypée que nous en avons écarte en général ces aspects-là. Mais, quoi qu'il en soit, un film qui nous présentera une architecture moderne ou une habitation japonaise nous donnera toujours une compréhension plus fine de l'objet maison que ne l'aurait fait son simple « signifiant phonique » ou une schématisation ordinaire : voilà qui indique bien qu'il n'y a pas correspondance étroite entre le « signifié » d'un mot et le « signifiant » d'une image et donc, encore une fois, combien il importe de ne pas omettre le caractère abstrait d'un mot et concret d'un film. Or cette différence de nature, tellement évidente qu'on oublie parfois de la mentionner, est d'une grande conséquence pour nous, pour la théorie de la métaphore.

### **Petite parenthèse sur la nécessité de dépasser l'opposition entre Bazin et Eisenstein**

Néanmoins, avant d'exposer ces conséquences, il est nécessaire de préciser encore un peu le cadre dans lequel nous devons nous placer. On m'aura peut-être vu venir, d'ailleurs, par exemple dans la partie consacrée au soupçon sur la métaphore et sur l'image : la nécessité se fait sentir de dépasser le clivage entre une position qu'on pourrait définir comme celle de Bazin ou de Barthes et celle que l'on prête souvent aux cinéastes soviétiques, et en particulier à Eisenstein, comme Metz dans « Le cinéma : langue ou langage ? ».

La question est ancienne. Je ne prétends pas apporter des lumières décisives dessus ni réconcilier les uns et les autres, ceux qui croient à l'image, avec un soupçon marqué d'idéalisme, et ceux qui n'y croient pas, qui témoignent en général d'une approche plus matérialiste. Mais, pour commencer, je

---

<sup>76</sup> R. Odin, *Cinéma et production de sens*, op. cit., p. 76-77.

voudrais noter que l'arrière-plan du propos est constamment politique, chez Bazin, Metz ou Deleuze par exemple, mais rarement débattu comme tel : le cinéma « de montage » est rapproché d'un refus d'accorder la moindre beauté à du profilmique par exemple, chez les deux premiers, à un refus de respecter les droits du réel, à une « manipulation souveraine » qui serait comme une volonté de transformer le monde sans le comprendre. Le projet de Marx est confondu avec celui de Staline, celui d'Eisenstein avec celui de Vertov et la théorie des différents cinéastes soviétiques avec une compréhension banale de l'effet Koulechov. Je caricature à peine. Il faut lire attentivement Christian Metz pour noter que, selon lui, seul Vertov illustre vraiment, et encore, la tendance dénoncée : la logique générale du propos semble englober tout le cinéma « de montage » dans la critique du « montage-roi ». De même, si l'on reconnaît les droits d'un cinéma « classique » qui analyse le réel, notamment par le montage, comme le fait Bazin, comment ne pas tendre des ponts avec le cinéma soviétique, sauf à ne vouloir défendre que la beauté du réel *déjà là* et à refuser toute dialectique, toute émergence d'une beauté *encore engluée* ? Il serait facile d'opposer à la caricature d'un cinéma de montage révolutionnaire, propagandiste, celle d'un cinéma du réel conservateur, embaumant le réel dans de magnifiques plans-séquences. C'est faute d'entrer dans la complexité du cinéma soviétique *réellement produit* que l'on a pu faire émerger ce clivage manichéen entre cinéma de montage et cinéma du réel : dès qu'on accepte l'idée d'un cinéma qui analyse le réel, qui ne se contente pas des séductions présentes, on est obligé de dépasser l'idée d'une obsession du morcellement, de la manipulation. On pourrait même renverser l'accusation et soutenir que c'est le montage « visible », qui s'affirme, non transparent, qui serait le plus honnête, le plus respectueux du spectateur et du réel : l'art n'a-t-il pas pour objectif de rompre avec les automatismes, de pratiquer « l'obscurcissement », comme le soulignait Chklovski, pourtant peu soupçonné de sympathies bolcheviques ?

La dénonciation par Metz, au début de son article « Le cinéma : langue ou langage ? », de l'utopie du modèle reconstruit, du message cybernétique, de la prothèse qui nous éloigne du réel, pour belle et convaincante qu'elle soit, est surtout mal articulée à S. M. Eisenstein. Le reproche de manipulation du réel est alors d'autant plus tendancieux qu'il se nourrit d'apparences : Jacques Aumont a déjà indiqué que le cinéaste ne partageait pas réellement cette conception de la cinélangue qui lui est reprochée, qu'il n'a jamais identifié le plan au mot par exemple, et qu'il ne faut pas trop se fier à la traduction par « langue » de *iazik*, le mot russe pouvant tout aussi bien évoquer le langage.<sup>77</sup> D'ailleurs, le seul exemple tiré par Metz d'un film d'Eisenstein est très ambigu : évoquant le « magnifique syntagme » des « trois statues de lion différentes » dans *Le Cuirassé Potemkine*, il critique la prétention du cinéaste d'avoir proposé là « un fait de langue ».<sup>78</sup> Or, s'il ne s'agit pas d'un mot, ni même exactement d'une phrase, il s'agit bien d'une métaphore – qui est souvent appréhendée comme un phénomène de langue, à cause de la lexicalisation, même si elle est plutôt, sans même parler de ses occurrences cinématographiques, un phénomène de parole, de discours. Où y a-t-il donc confusion, chez Eisenstein ? C'est d'autant plus troublant qu'à la fin de l'article, comme on l'a vu, Christian Metz propose un élargissement à une linguistique de la parole, ou du discours, mieux apte à rendre compte du langage des images : alors que rien ne l'empêchait, le cinéaste soviétique et la métaphore ne bénéficient donc pas de cet élargissement. Aussi est-il difficile de tomber d'accord avec l'auteur de l'article lorsqu'il affirme, à propos de l'idée de manipulation, qu'« il n'est pas question ici de politique ». Ce qui est reproché à Eisenstein, c'est de ne pas en rester au « sens

77 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 60-61.

78 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 56.

“naturel” des choses et des êtres », à la présence pure de « la joie qui se lit sur le visage de l'enfant », de préférer une « signification délibérée ». Mais, outre que cette joie se lit aussi sur le visage de ses personnages, celui de Marfa par exemple (mais probablement une femme adulte, une paysanne soviétique de surcroît, est-elle moins pure qu'un enfant...), le souci de ne pas en rester là est évidemment politique. Voilà qui rejoint le vieux débat sur la photogénie, déjà rencontré sous la plume d'Eikhenbaum : on ne peut en rester à l'expressivité « spontanée » d'un paquebot, d'un avion, etc. – puisque le cinéma ne se soucie pas que de filmer des visages d'enfant dans les ruines. C'est le devoir de l'artiste de se détourner de ces formes convenues d'expressivité, ou de les problématiser, voire de « pathétiser » un matériau qui n'est pas déjà « pathétique ». Et il ne s'agit évidemment pas là de simplement choisir entre le pathétique « naturel » d'une procession et l'effet produit par l'écumeuse dans *La Ligne Générale* : on a vu comment le cinéaste brouillait les cartes à propos de ces deux séquences, organisait une interpénétration de l'une dans l'autre. Il s'agit plutôt de pathétiser *autrement* la machine, de montrer l'analogie entre deux faucheuses par exemple, la mécanique et l'animale, ou l'étrange analogie entre l'extase produite par la machine et d'autres extases. Enfin, et surtout, le propos de Metz est injuste parce qu'il néglige toutes les précautions du cinéaste à propos de l'idée qu'il s'agit d'incarner, de susciter chez le spectateur : la métaphore du « squelette structural de l'objet érigé en un second objet », d'un ersatz, rappelle précisément celles d'Eisenstein à partir du moment où le pouvoir soviétique se mêle de création artistique, se préoccupe d'imposer une doxa. Rien n'horripile plus le cinéaste, on l'a vu, que cette « superstructure en serre » qu'il s'agit de produire à la chaîne, cette autre, cette véritable « manipulation souveraine » des films et du réel.

Certes, S. M. Eisenstein ne croit pas au « sens immanent » évoqué par Metz, mais il n'en défend pas davantage un sens vraiment « transcendant » : comme on l'a noté pour les signifiés et les référents, il existe une dialectique entre le sens déjà donné aux choses et le sens visé par une œuvre, par un auteur – de même, à un autre niveau, que le sens est toujours à la fois projeté par l'auteur (puis par le lecteur) et supposé *déjà là*, le sens prêté à l'objet étant généralement conçu comme le plus conforme possible à ce que l'objet est « au fond ». Autrement dit, la position du cinéaste, qui est d'abord opposée par Christian Metz à celle d'Astruc, dont le « vocabulaire » serait « constitué par les aspects mêmes des choses, “la pâte du monde” », n'est pas si éloigné de celle de Merleau-Ponty évoqué juste après : l'art ne signifie pas « par allusion à des idées déjà formées ou acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments ». <sup>79</sup> Metz semble d'ailleurs le reconnaître lui-même, sa position semble évoluer puisque, finalement, après avoir présenté le déphasage énonciatif comme une sorte d'anomalie talentueuse, il paraît tenter lui-même une réconciliation entre la position de Bazin et le cinéma soviétique : même le cinéma « agencé », par exemple avec les « films-opéras d'Eisenstein », « ne montre de toutes façons que ce qu'il montre », propose « un morceau du monde ». <sup>80</sup> Le réel résiste toujours en quelque sorte.

On trouve d'ailleurs, fréquemment, un semblable dépassement dans les écrits du cinéaste des années 1930-40. Celui-ci y reconnaît, comme dans « Montage 1938 », deux défauts symétriques : « le premier excès consistait à se laisser séduire par la technique de l'assemblage (la méthode de montage), le second par les éléments à assembler (le contenu de la séquence) ». <sup>81</sup> La reconnaissance du premier défaut est d'ailleurs, en partie, de circonstance, comme on l'a déjà noté : jamais Eisenstein ne renonce à la composante « montage », c'est sur elle que constamment il insiste,

---

79 *Ibid.*, p. 60.

80 *Ibid.*, p. 62-63, 81.

81 S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, op. cit., p. 76.

notamment pour défendre cet « art du montage trop oublié », pour contrebalancer les effets de la nouvelle période de « reniement » qui « a détruit jusqu'à l'aspect le plus incontestable du montage, celui qui n'aurait jamais dû susciter la moindre attaque ». <sup>82</sup> D'ailleurs, même si l'auteur de « Béla oublie les ciseaux » y est parfois allé un peu fort, sa conception du montage n'a jamais vraiment ignoré l'importance du contenu – tout au plus un peu minimisé, peut-être, parfois, et encore. Il se pourrait donc bien que Eisenstein s'inclue dans le travers prétendu des années 1920 pour mieux dénoncer une erreur collective et réfléchir dessus. On n'en perçoit pas moins dans cet extrait des intonations qui suggèrent, davantage que dans d'autres interventions, une certaine sincérité dans la condamnation de ces excès. Le premier des deux défauts est d'ailleurs décrit d'une façon qui fait fortement penser à certaines « recettes » surréalistes, à la définition de la métaphore par Breton notamment : il suffit de juxtaposer « deux faits, deux processus, deux objets » pour que « l'habitude » nous fasse « presque automatiquement élaborer certaines généralisations-clichés » – et le cinéaste de donner alors un exemple qui fait fortement penser à l'expérience de Koulechov. <sup>83</sup> Mais, à vrai dire, ce défaut, qui est donc aussi celui de certaines métaphores, est surtout un défaut de montage, non un excès de celui-ci : si le rapprochement n'est pas « encadré », organisé soigneusement, il tend forcément vers le foisonnement désordonné de sens et le cliché. Le montage d'un gros plan sur les bottes de Kerenski et d'un plan sur le paon, malgré toute la « présence » des deux objets, n'aurait pas produit toute cette richesse de signification sans la répétition des plans concernant le Premier Ministre, sans les regards de par et d'autres portés sur lui, également en gros plan, sans l'absence d'un gros plan sur sa tête, etc. Comme la théorisation qui accompagne la notion d'image globale le souligne bien, il n'y a donc nulle contradiction entre cette grande attention au réel, au « contenu » de l'image, et cette préoccupation pour le montage.

Enfin, malgré les oripeaux formalistes dénoncés avec raison, une fois débarrassée de ceux-ci, la conception du montage telle qu'elle est défendue par l'axe Eikhenbaum-Eisenstein me semble indépassable, et même compatible avec le meilleur de Bazin. D'un côté, fidélité au réel ne veut pas dire nécessairement croyance à un réel immuable, atteignable sans le prisme de la subjectivité, et encore moins présence d'un réel « objectif » dans l'image : Bazin lui-même en a conscience, même s'il ne se prémunit pas assez contre cette tentation, et ce qu'il défend, finalement, c'est surtout le respect du mystère du réel dans l'image. D'un autre côté, croire à la puissance du montage, à la subjectivité créatrice, ne veut pas dire mépriser les droits du réel, mais ne pas s'en laisser compter par ses apparences. Là encore, il s'agit d'aller au-delà des apparences du réel, des images. C'est en cela que, malgré les apparences, Bazin et Eisenstein peuvent se rejoindre. C'est pour cela aussi que, malgré les oppositions « idéologiques » faciles à pointer, mais qu'il faut pointer, car elles ne sont pas sans effets ni sans fondements, il ne faut pas en rester à l'opposition entre un cinéma matérialiste et un cinéma spiritualiste : au sein de traditions différentes, les deux auteurs me semblent défendre à leur façon, forcément différente, une exigence voisine, qu'on pourrait exprimer comme un dépassement du réalisme. Cela n'empêche pas, évidemment, que l'un en reste, en quelque sorte, à une certaine défense et compréhension du réel – toujours pertinente, surtout face aux totalitarismes de tous poils, mais parfois suspecte d'idéalisme – là où l'autre passe à la défense d'une compréhension *et* transformation du réel – conception supérieure, me semble-t-il, qui inclut l'autre, mais dangereuse quand le second impératif prend le pas sur le premier.

Le problème se perçoit bien dans l'article de Marie-Claire Ropars : alors qu'elle critique avec

---

82 *Ibid.*, p. 73.

83 *Ibid.*, p. 74.

raison le « postulat réaliste » qui contribue à « occulter » la richesse d'*Octobre* et de ses métaphores, notamment à travers Mitry, au début de l'article, elle ne dialectise pas l'opposition d'André Bazin à S. M. Eisenstein, elle renverse en quelque sorte la position de Barthes ou de Bazin sans la dépasser, en emprisonnant Eisenstein dans une conception réductrice d'un cinéma de pure idéologie, où le Verbe précéderait en quelque sorte le Réel, le déterminerait presque en tous points.<sup>84</sup> Ce faisant, elle reste dans une large mesure dans la problématique d'André Bazin et de Christian Metz (cinéma du réel contre cinéma du discours), elle se contente surtout d'en renverser les valeurs, elle va même plus loin qu'eux, d'une certaine façon, dans la mesure où « Le cinéma : langue ou langage ? » par exemple se contentait d'imputer aux cinéastes soviétiques une mauvaise théorie et non pas vraiment une pratique qui aurait été fidèle à cet « esprit manipulateur ».

Cette exigence de dépasser l'opposition stérile entre une position « Bazin » et une position « Eisenstein » est donc particulièrement vive. On a pu en relever les prémisses, déjà, chez Bazin ou Metz et plus nettement encore, comme de façon anticipée, chez Eisenstein. Mais il est particulièrement intéressant de noter que des auteurs comme Jacques Aumont ou Philippe Dubois en ont ressenti eux aussi le besoin, malgré des points de départ différents, en l'occurrence Eisenstein et sa théorie du montage pour le premier et la photographie, avec une position plus « indicielle », pour le second. C'est en effet un dialogue qui traverse, de façon discrète, une bonne partie de *Montage Eisenstein* que celui que Jacques Aumont entretient avec l'auteur de « Le cinéma : langue et langage ? », pour valider l'essentiel du propos de Metz (la reconnaissance du cinéma comme langage) mais en exclure le soupçon porté sur Eisenstein (qui ne défend pas l'idée d'une ciné-langue). Outre le passage déjà cité, on pourrait mentionner celui consacré, plus loin, à la « syntaxe filmique » et plus largement les pages qui suivent sur l'« attractivité du *plan en soi* », « absolument obligatoire » comme le souligne S. M. Eisenstein lui-même, et sur l'attraction intellectuelle qui lui répond.<sup>85</sup> Jacques Aumont propose notamment une parenthèse tout sauf innocente sur l'importance du « sens premier » chez le cinéaste, il souligne son attention « à la *présence* » du matériau filmique, « à sa "senteur" », son attachement à la « figurativité » malgré son hostilité au réalisme socialiste et malgré la tension « maintenue par lui entre figuration et abstraction » et il rappelle que, pour Eisenstein aussi, « l'image n'a de valeur, et même d'existence, que si elle exprime la vérité du contenu ». <sup>86</sup>

Le problème se pose d'une façon évidemment très différente dans *L'Acte photographique* mais il est frappant de noter que Philippe Dubois propose lui aussi un dépassement du conflit entre « imitation » et « déformation », entre présence de l'objet et intervention du sujet, entre *punctum* et *coupe*. Le point de départ est différent puisqu'il ne s'agit plus de défendre les droits du montage par delà la critique bazinienne mais de défendre en quelque sorte les droits de l'image contre une école du soupçon qui n'y verrait que présence d'un code, d'un discours. Seulement, il s'agit toujours d'aller au-delà de l'idée de manipulation, et finalement de rendre justice à ce qu'il y a de plus juste des deux côtés et, pour Philippe Dubois, de réhabiliter l'idée d'une « trace » du réel dans l'image, d'une « empreinte », d'une « marque », d'un « dépôt », sans penser l'image « en dehors de l'acte même qui

84 M.-Cl. Ropars, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* », art. cit., p. 110, 115 et 126 par exemple, où l'on peut lire que Eisenstein fait « retour à une réalité conçue comme produit et non comme donnée », qui est certes le « produit d'une histoire, mais aussi et d'abord [le] produit d'un discours », ou que *Octobre* mène « une réflexion sur le réel et l'impossibilité de le saisir sans en construire préalablement, avec l'image abstraite, la signification concrète ». Que notre rapport au réel soit puissamment déterminé par le discours est indéniable mais comment y opposer, comme pour la refuser, l'idée d'une réalité « comme donnée » ?

85 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 219-220, 222.

86 *Ibid.*, p. 226, 227, 236, 239.

la fait être », du sujet impliqué dans l'expérience.<sup>87</sup> Le premier chapitre de l'ouvrage est particulièrement éloquent de ce point de vue : il organise un dépassement dialectique qui reconnaît pleinement le débat entre une ligne Bazin et une ligne « structuraliste » pour parvenir à cette idée d'une trace. C'est de cela que nous devons nous inspirer pour penser la métaphore au cinéma : il s'agit à notre tour de reconnaître mais dépasser le débat entre Bazin et Eisenstein, sans minimiser la force de la position exprimée ici par Bonitzer, le second Barthes, le Bazin d'« Ontologie... » ou Walter Benjamin.<sup>88</sup> C'est d'ailleurs ce que formule l'auteur de *L'Acte photographique* lorsqu'il exprime l'idée d'une « charge symbolique » qui n'excède pas le « poids référentiel » de l'image, l'idée de « cette autonomie et cette plénitude de significations » qui viennent « après coup » : la métaphore est possible en photographie aussi mais elle s'appuie sur « cette nécessité absolue d'une dimension pragmatique préalable à la constitution de toute sémantique » et c'est bien ce qui « distingue radicalement la photographie de tous les autres moyens de représentation. » Philippe Dubois souligne d'ailleurs, à partir de Pierce, que le renvoi au réel n'a rien à voir avec du sens, qu'il faut prendre garde à ne pas prendre l'« affirmation d'existence » de l'image, de l'index, pour « une explication de sens ».<sup>89</sup>

Autrement dit, pour nous, il s'agit de reconnaître le cinéma comme portant à la fois cette trace du réel et la trace d'une visée de sens. La métaphore cinématographique ne s'oppose pas en effet à la « transcendance de la référence » évoquée par Dubois lorsque Bonitzer analyse la photo d'un Vietnamien en pleurs, qui trahit *quand même* quelque chose du réel, où s'affirme une singularité, mais elle ne se contente pas non plus de ce renvoi dans ce qu'il peut avoir de définitif parfois, d'intimidation pour la pensée : elle invite au contraire à interroger le référent.

### **La métaphore comme montage d'expériences**

Pourquoi ce détour par Eisenstein, Metz et Bazin, donc ? On l'aura compris : parce que la métaphore n'est pas davantage du côté du montage – fût-il roturier, sujet plutôt que roi – que de l'image, de la présence des choses. Quand le réalisateur de *La Ligne Générale* organise un rapprochement entre une procession religieuse et la démonstration d'une écrémeuse, son propos est d'autant plus riche que, de part et d'autre de la « coupe », du côté du comparant comme du comparé, la matière est également riche, les visages interrogateurs ou ravis sont beaux, comme les objets de culte ou cette larme de lait qui frémit et finit par goûter à l'extrémité du bec de l'écrémeuse. Le réel perce, *point* sans cesse et nous ravit aussi. Et ce n'est pas toujours « par-dessus » une « coupe » que la métaphore fait ainsi dialoguer deux expériences différentes, deux « morceaux du monde ». Que l'on pense à ces très gros plans « à la Ponge », comme ceux que l'on peut trouver dans certains documentaires ou dans *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet, qui dérèalisent en quelque sorte le réel, qui nous font percevoir autrement l'épiderme d'un éléphant ou un fruit, un ustensile du quotidien, au point qu'il nous évoque parfois *autre chose* que lui-même, procédé que l'on retrouve aussi dans des livres ou des jeux pour enfants où ceux-ci sont interrogés sur la texture et les motifs très fins d'un objet, d'un animal, filmés en très gros plan : des métaphores viennent spontanément à l'esprit, comme sous la plume du poète, dans *Le Parti pris des choses*. L'effet peut être fortuit ou délibéré,

---

87 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 59, 76.

88 *Ibid.*, p. 41 et suiv.

89 *Ibid.*, p. 76-77, 81.

comme au début de *Rubber* de Quentin Dupieux, avant que le film ne s'installe dans une parodie de film de genre et ne s'appuie de façon répétitive sur les effets possibles d'une personnification étonnante : la mise en scène, avec le très gros plan sur le pneu qui émerge, qui sort de terre, avec le sable qui tombe, fait penser à une créature gigantesque, préhistorique par exemple, puis la « marche » hésitante du pneu, qui oscille, qui tombe, suggère une analogie avec un bébé, qu'il soit animal ou humain. Tout le film repose sur une telle perception métaphorique « intégrée » : le début est de ce point de vue vraiment extraordinaire, même si *Rubber* s'installe ensuite dans la routine d'un scénario « humain », celle du tueur psychopathe, avant de finir en faisant surgir une cohorte de pneus sur une trame qui évoque le film d'horreur (on pense à des morts-vivants). On voit bien, avec ce type d'exemple, quand le pneu est comparé à une créature antédiluvienne ou à un nourrisson notamment, comme on le voit avec certaines citations métaphoriques, celle des *Des hommes et des dieux* par exemple, que la métaphore fait dialoguer des références, organise un dialogue entre des expériences, entre des situations très concrètes connues du réalisateur et supposées connues du spectateur.

Il faut revenir à la notion de métaphore vive par exemple, ou à celle qui transparaît parfois dans la tradition rhétorique, quand on parle pour elle d'*image* ou, chez Aristote, quand on la décrit comme *peinture* d'une chose *en acte*. Il s'agit bien, dans tous les cas, de cela : la métaphore impose de reconsidérer quelque chose par le biais de la représentation d'autre chose, d'une situation perçue très concrètement, qui redynamise la perception. Dans cette tradition-là, qui n'est pas celle où l'image et le sensible sont soupçonnées, la métaphore est bien une invitation à considérer une expérience pour en comprendre une autre. Et, comme on le voit dans la *Rhétorique* d'Aristote, où le mot *eikon* désigne la comparaison, « l'image » n'est pas pensée alors comme substitution plus ou moins habile, mais comme une *association* de deux éléments qui convoque des expériences.

C'est dire à quel point nous pouvons nous inspirer pour la métaphore du modèle élaboré par S. M. Eisenstein pour l'image globale, même si, comme nous l'avons vu, les deux ne coïncident pas *complètement* chez lui : c'est à travers la matérialité de différentes expressions, rapprochées les unes des autres par l'œuvre, qu'une idée, qu'une certaine abstraction – une *bonne* abstraction – peut émerger. Mieux encore peut-être, sa définition de la métaphore comme « trope du montage », dans « Griffith, Dickens et nous », peut nous retenir. C'est dans cet article, avant que cette expression n'apparaisse, que le réalisateur écrit :

Je ne sais ce qu'en pensent les lecteurs, mais personnellement, je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et toujours que notre cinéma n'est pas un « enfant trouvé », ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé ni riches réserves culturelles des époques révolues. Il n'y a que des gens très frivoles et très arrogants pour structurer les lois et l'esthétique du cinéma à partir des postulats d'une suspecte parthénogenèse d'un art issu ou d'un pigeon, ou de l'eau et du saint-esprit !

Puissent Dickens et toute la pléiade des ancêtres remontant aux Grecs et à Shakespeare leur rappeler que ni Griffith ni notre cinéma ne commencent la chronologie de leur existence autonome par eux-mêmes mais possèdent un immense passé culturel ; ce qui ne les empêche nullement, chacun à son moment de l'histoire mondiale, de donner un nouvel essor au grand art de la cinématographie. Puisse également ce passé reprocher à ces hommes à l'esprit léger leur excessive arrogance vis-à-vis de la littérature qui a tant et tant apporté à un art que l'on croyait sans précédent ; à commencer par l'essentiel : l'art de la vision et non du *coup d'œil*, l'art du *regard-vision* au double sens de ce terme.<sup>90</sup>

---

90 « Dickens, Griffith et nous » (3), art. cit., p. 17-18.

Les traducteurs indiquent alors en note : « Dans le texte : “vzgliad” – 1° regard, 2° vision, point de vue. » Et le cinéaste de souligner ensuite l'apport du cinéma soviétique, qui ne se contente pas du regard, du coup d'œil, mais apporte « l'esthétique *d'une figuration imagée de la vision du phénomène* », le « point de vue », « *l'appréciation de ce qui est vu* », dépassant ainsi du même coup « l'esthétique *de l'œil cinématographique* ». <sup>91</sup> Il convient à mon tour d'insister sur ce passage car c'est ce « regard » rehaussé par la « vision-point de vue » qui, monté habilement, produit l'image globale – comme la métaphore visuelle.

Le terme et la notion de point de vue rendent d'ailleurs assez bien, en français, ce double sens souligné par S. M. Eisenstein et les traducteurs : le mot « point de vue » exprime à la fois le fait de voir *depuis un lieu choisi*, d'où l'expression : « un joli point de vue », et *ce que l'on pense*, l'opinion, l'idée, en tant qu'elle naît d'une subjectivité particulière. Dans *L'œil-caméra*, François Jost propose ainsi deux termes différents pour évacuer la polysémie de l'expression française « point de vue », souvent utilisée dans les études littéraires : ocularisation (pour le point de vue perceptif) et focalisation (pour le point de vue cognitif), les deux pouvant coïncider ou au contraire présenter des décalages, voire des contradictions, être producteurs d'effets de sens intéressants. <sup>92</sup>

Il importe néanmoins, après ces distinctions on ne peut plus utiles, de souligner la proximité naturelle des deux significations, le lien que les mots établissent non sans raison entre le phénomène perceptif sensoriel et le phénomène intellectuel. Il ne s'agit pas complètement d'une blague en effet, comme pourrait le laisser croire le texte de S. M. Eisenstein, quand le réalisateur affirme que c'est *précisément* dans le domaine de la « vision », du « point de vue », que la littérature a légué quelque chose au cinéma... En effet, les deux phénomènes ne sont pas sans rapport : la compréhension d'une chose s'appuie toujours sur sa perception et, même s'il est nécessaire de les distinguer, les deux phénomènes restent liés dans la mesure où l'objectivité absolue n'existe pas, où l'on ne peut que partiellement s'émanciper du prisme de notre subjectivité. De même, peut-il y avoir perception sensorielle sans intellection de ce que l'on perçoit, sans un minimum d'interprétation, de tentative d'interprétation ? Dans le domaine de la vue au moins, nous savons que, si cela se produit, c'est assez rare : il semble plutôt que le langage accompagne constamment la vision, comme Christian Metz l'a rappelé. C'est là une vérité admise par tous, mais dont on ne mesure pas souvent les conséquences, à tel point qu'elle semble parfois oubliée. C'est pourquoi, s'il faut rappeler que le cinéma est constamment concret, qu'il est fondé sur la quasi-présence des choses, il faut dire en même temps qu'il est constamment subjectif, que cette présence ne saurait être séparée d'une intention par exemple, et plus largement d'un « geste », pour parler comme Philippe Dubois. C'est ainsi, on le sait, que la théorie d'Eisenstein contrevient doublement à la thèse d'un « montage interdit », d'une « manipulation souveraine » : la subjectivité est présente aux « deux niveaux » de la métaphore ou de l'image globale. Il s'agit pour le réalisateur de monter *dans un certain sens* des images elle-mêmes conçues *d'une certaine façon*, qui possèdent un certain nombre de paramètres (distance relative de l'objet, longueur de la focale, ouverture du diaphragme, position relative de l'objet par rapport au cadre, éclairage ou non de certains détails, de l'arrière-plan, de ses contours, etc.). Quand on tient compte de tous ces paramètres de l'image et, ensuite, du montage, on voit que les possibilités d'expression du cinéma sont extrêmement larges et justifient l'étourdissement que l'on ressent quand on lit par exemple « La Quatrième dimension au cinéma » ou « Dramaturgie de la forme ». Les possibilités d'ironie en sont démultipliées par exemple, comme lorsque une contre-

91 *Ibid.*, p. 18 et « Dickens, Griffith et nous » (fin), p. 31.

92 F. Jost, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, 1989.



plongée magnifie Kerenski mais se trouve récupérée ensuite pour signifier sa vanité. La métaphore ne peut que profiter de cette multiplicité des points de vue, de cette polyphonie, comme on le voit dans le montage de l'ouvrier « qui pérore », dans la main du paysan qui s'abat pour livrer son argent *comme s'il donnait un coup*, ou dans la statuette du cochon qui danse « à l'abattoir ». Deux opinions s'affrontent, à chaque fois, et ce n'est pas forcément celle qui arrive en dernier qui est la bonne.

Or, si j'insiste sur cette idée de point de vue, c'est qu'elle me paraît négligée dans le domaine linguistique aussi, dans la théorie de la métaphore littéraire : quand Borges émet l'hypothèse que toutes les métaphores ont déjà été inventées, il souligne bien sûr la permanence d'un imaginaire commun à travers les siècles et les pays, mais il suppose que la métaphore associe seulement deux mots ou deux choses, le sommeil et la mort, la femme et la fleur. Or, on a déjà relevé que l'image de la mer agitée, pour figurer la révolution, n'était pas utilisée du tout de la même manière par Gance que par Cicéron – et encore moins par Eisenstein. S'agit-il alors de la même métaphore ? N'est-elle pas réinventée ? De même, en conservant le thème de la foule agitée, voire du peuple en révolte, en révolution ou en guerre, souvent figuré par la mer en furie, on pourrait relever de semblables passages chez Homère, innombrables mêmes, pour dire les armées qui s'affrontent, vents contre flots par exemple, ou pluie torrentielle contre mer, métaphores laudatives, épiques, mais où l'eau correspond toujours au petit peuple et le vent, la bourrasque, figure plutôt les héros. Chez Horace, source de Cicéron, cité par Dumarsais, c'est encore la République romaine qui est comparée à un vaisseau déchainé par la tempête.<sup>93</sup> Dans les *Essais* de Montaigne, il est question de « cette mer flottante des opinions d'un peuple ou d'un prince » (livre II, chap. 12). Dans *Lorenzaccio*, Musset compare les hommes à l'océan tumultueux et répugnant dans lequel plonge et se corrompt Lorenzo, et au-dessus duquel veille, tel un fanal, Philippe (acte III, sc. 3). Faut-il mentionner encore l'épisode des Tuileries, dans *L'Éducation sentimentale* ? ou l'image du même type que l'on peut trouver dans « Le Forgeron » de Rimbaud, où le Forgeron parle précisément comme pense le roi ? La métaphore de la « marée humaine » vient spontanément à la bouche ou sous la plume, comme on pouvait le noter dans quasiment tous les médias français fin janvier et début février 2011, lors de la révolution égyptienne, sans parler de celle des « flots » humains. Mais, si l'image n'est guère louangeuse, elle ne prend évidemment pas toujours le même sens, elle ne fait pas réseau de la même façon à chaque fois. Même si souvent, comme chez Gance, elle s'inscrit dans une géographie symbolique où elle est dominée par un capitaine, une vigie ou des puissances aériennes, on peut noter que le prince est mis à égalité avec le peuple chez Montaigne, et que le comparé est plus précis : il s'agit de la houle des opinions. De même, si l'on identifie la métaphore des flots humains à la toute fin de *Bel Ami*, elle ne prend son sens que dans la conscience du personnage (comme chez Rimbaud), aveuglé par son succès en l'occurrence, indifférent aux autres qui sont comme ses sujets : la métaphore aristocratique est donc conservée mais, outre qu'elle est utilisée à des fins ironiques, que Duroy domine la foule depuis la Madeleine comme un roi depuis son balcon, ce n'est plus celle du *conducator* – le personnage n'a vraiment rien d'un pilote de navire – et l'on peut tisser des liens avec de nombreux autres passages du roman, comme le fameux tableau *Jésus marchant sur les flots* aperçu chez les Walter. Duroy n'a-t-il pas rêvé à ce tableau et ne rêve-t-il pas, lors de son mariage-sacre, de faire un bond jusqu'au Palais-Bourbon, comme on marcherait sur les flots en quelque sorte, en se faisant porter là-bas par ce que le narrateur appelle plus tôt le « fumier du suffrage populaire », sur lequel poussent des champignons comme lui ?

On aura peut-être deviné où je voulais en venir : même quand les éléments clefs de l'analogie

---

93 Dumarsais, *Des Tropes*, op. cit., p. 149.

restent les mêmes, comme ici le peuple et les flots, la métaphore change, précisément parce que le point de vue porté sur ces éléments n'est plus le même. Le phénomène est bien sûr identique pour la métaphore du sommeil de la mort, déjà rapidement évoquée, ou celle de la rose qui, de « Mignonne, allons voir... » à *Val Abraham* de Manoel de Oliveira, en passant par Hugo et sa « Vieille chanson du jeune temps », se pose en des termes à la fois voisins et différents. Cette idée de point de vue est même précieuse à plus d'un titre : elle permet de préciser cette idée d'un montage d'expériences. Ce que nous ensemble une métaphore, ce sont deux situations perçues par une subjectivité, ressaisies dans une intention de signification : même quand elle use d'un comparant convenu, et donc en l'occurrence quand l'expérience convoquée renvoie à un stéréotype, ne se nourrit pas d'une expérience singulière, la situation en question n'en est pas moins ressaisie par la conscience créatrice et adaptée à une situation particulière, à un comparé, à une intention de signification, ce qui suffit pour produire une métaphore neuve. D'autres fois, bien sûr, ce sont un comparé et un comparant pleinement repensés, revécus, qui sont rapprochés – quand nous n'utilisons pas, à l'inverse, des métaphores clichés pour exprimer des idées elles-mêmes convenues. Mais cela n'invalide nullement l'idée d'expérience en fait : l'expérience peut elle-même être vive ou émoussée, voire n'être qu'une expérience fictive, imaginaire, comme celle de la créature fantastique qui sort de terre dans *Rubber*, et donc potentiellement stéréotypée. C'est ainsi que l'on peut comparer quelqu'un à une anguille sans rien connaître vraiment, intimement, de l'animal : il n'en reste pas moins que, s'il y a là une métaphore pour nous, si l'image n'est pas complètement lexicalisée, c'est que nous comparons une situation où la personne est impliquée à une autre situation concrète que nous nous imaginons, à une expérience que nous pourrions faire et que nous nous représentons au moins vaguement. C'est de toutes façons le régime normal de la création littéraire ou cinématographique que de donner vie à une situation fictive : nous en savons la difficulté mais aussi combien cela n'empêche pas l'intuition d'être parfois d'une formidable acuité, en s'appuyant par exemple sur des situations voisines mieux connues. Il en va exactement de même pour la vivacité de la métaphore, pour la représentation que l'on peut se faire du comparant (des comparants) comme du comparé (des comparés).

Quant à cet art de la vision évoqué par Eisenstein qui serait *aussi* celui de la littérature, indépendamment de l'art du « point de vue », du jugement porté par la créateur sur son objet, il apparaît certes comme un paradoxe avant tout destiné à provoquer mais il n'est pas absolument indéfendable. Que l'on songe par exemple au poème en prose « Le Pain », dans *Le Parti pris des choses* : n'a-t-il pas pour effet de nous faire *visualiser* la croûte du pain puis sa mie, lorsqu'il évoque ces plissements de terrains, ces « vallées, crêtes, ondulations, crevasses » qui se sont façonnées à sa surface, « cette impression quasi panoramique » que nous pouvons ressentir, « comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes », puisque quand il décrit le « tissu » de la mie « pareil à celui des éponges », où « feuilles ou fleurs [...] sont comme des sœurs siamoises soudées par tous les coudes à la fois » ? Voilà qui nous renvoie directement à une expérience personnelle du pain, et ce sont précisément des métaphores qui le permettent, celles de la montagne et de l'éponge notamment. Il n'est donc pas totalement innocent que ce soit un texte consacré au gros plan et au « trope du montage », à la métaphore, qui évoque cet art de la vision, tout à la fois « coup d'œil » et « point de vue » cognitif, transmis de la littérature au cinéma.

C'est d'ailleurs de cette façon-là aussi que l'on peut comprendre l'idée de métaphore comme montage d'expériences. L'expérience ne se comprend pas seulement comme pratique individuelle, liée à un sujet, mais aussi et peut-être avant tout comme plongée dans une situation singulière,

comme (re)découverte d'un objet, façon neuve de sentir quelque chose (que l'on peut, au passage, « connaître » déjà mais qui se trouve alors ressaisi). Ces deux dimensions sont présentes quand on dit que la littérature exprime et transmet des expériences. Elles le sont aussi quand on parle de l'image, en particulier photographique ou cinématographique mais pas seulement. Le mot image possède un sens large, on le sait, qui peut même, parfois, s'adapter à d'autres sens que la vue : c'est le fait de se représenter quelque chose. Or, cette re-présentation suggère bien l'idée d'une présence : le sujet réussit à susciter une « pseudo-présence » de l'objet qui devient relativement concret pour lui. C'est évidemment sur cela que la métaphore travaille. On sait d'ailleurs que cette re-présentation est le propre du signe, même si elle s'opère d'une façon différente d'une manière d'expression à l'autre. Les mots eux-mêmes permettent de nous représenter les choses, et je ne crois pas déraisonnable de suggérer l'idée d'une sorte de « vision » dans le linguistique même, indépendamment du recours à la métaphore. La figure d'analogie ne fait alors qu'utiliser cette possibilité, dans le langage verbal, comme lorsque Ramuz parle du « papier huilé » du ciel. Umberto Eco n'hésite pas à faire la même hypothèse lorsqu'il écrit, par exemple, que « la perception des choses est avant tout visuelle, et même les entités non visuelles sont perçues principalement dans leurs caractéristiques morphologiques (un corps est rond ou rouge, un son est grave ou fort, une sensation tactile est chaude ou piquante, etc.) » même si, bien sûr, les exemples du sémiologue compliquent les choses en y superposant la question des métaphores visuelles pour se représenter le non-visuel.<sup>94</sup> Plus simplement encore, on pourrait citer Ferdinand de Saussure qui figure les concepts par des dessins : à l'image phonique répond l'image conceptuelle. Malgré les problèmes que cela pose (confusion du signifié et du référent, notamment), il y a là quelque chose de vrai, et c'est bien ce qui justifie Christian Metz à chercher une délicate correspondance entre les traits du « signifiant iconique » et les sèmes d'un « sémème » : dans un nombre important de cas, malgré l'abstraction des mots, nous ne pouvons nous empêcher de concevoir leur sens par référence à des images, à la perception visuelle que nous avons de l'objet. Voilà qui explique la belle idée, au début de « Au-delà de l'analogie : l'image », qu'il y a du verbal dans l'iconique et de l'iconique dans le verbal. Nous rejoignons alors le problème du signifié et du référent : le sens vient aux mots, dans le discours, par les deux. Nous comprenons le sens d'un mot par le contexte et le co-texte, par l'expérience et par la définition « dictionnaire », pour parler comme les linguistes.

C'est pourquoi il nous faut déboucher sur une autre compréhension de ce qui est impliqué dans la métaphore : ce qui est rapproché, ce n'est pas seulement des mots ou des éléments visuels prélevés dans un texte ou dans un film. Ce ne sont pas des signifiés seuls ou de purs référents, des objets du monde. La métaphore met en jeu des *objets de pensée*. Certes, en surface, ce sont bien des éléments qui relèvent de la linguistique ou d'une autre approche sémiotique qui apparaissent, qui jouent un rôle, qui sont tressés à l'intérieur d'un énoncé, mais en profondeur les éléments qui se trouvent sur les deux lignes de l'analogie (re)construite, qui constituent le noyau de sens de la figure, ce sont des objets de pensée et, globalement, ce qui se trouve rapproché à travers ces objets de pensée, ce sont des expériences, des situations ressaisies par une conscience. C'est pour cela que l'approche de Catherine Détrie est si précieuse : en s'inscrivant dans une linguistique « praxématique », dans une théorie du langage qui met en avant les pratiques humaines, elle met en valeur le rapport de la métaphore linguistique à l'expérience du locuteur – expérience qui n'est pas moins au cœur, comme nous l'avons vu, de la métaphore cinématographique. Il est d'ailleurs particulièrement frappant de constater que, au sein même du langage verbal, pour dégager les traits de la métaphore, on a eu

---

94 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 175.

besoin de redéfinir l'élément de base de la signification, de substituer le « praxème » au « lexème » et cela pour « réintégrer le monde extralinguistique et le sujet qui avaient été exclus de la linguistique de la langue telle que Saussure avait pu la problématiser ».<sup>95</sup>

D'une certaine façon, S. M. Eisenstein ne se préoccupe pas d'autre chose dans « Dickens, Griffith et nous » : comme vision, au double sens de regard et de point de vue, et comme montage, la métaphore cinématographique repose sur la nature indicielle du plan à laquelle s'ajoute un « double » « point de vue », celui que définissent les paramètres du plan et celui qu'organise le montage (entre plans mais aussi à l'intérieur du plan, pourrait-on ajouter). Non seulement index, le plan est aussi, avant même l'intervention du montage, la trace d'une intention, un découpage du réel, comme le mot russe *kadr* (« cadre, plan ») l'exprime bien. Il témoigne d'une expérience, à la fois comme trace du réel et comme trace du rapport entretenu avec celui-ci, comme « empreinte » d'un objet et d'un geste. C'est tout cela que la métaphore se charge d'assembler, d'organiser, de « monter ».

Il en va donc peu ou prou de même au cinéma et dans la littérature, dans le verbal : il y a toujours une (double) expérience à construire et/ou à laquelle renvoyer, et il y a toujours un rapprochement trahissant une intention de signification entre cette double expérience. Certes, une différence subsiste liée au matériau : certaines choses sont davantage à construire dans un support que dans l'autre. Le renvoi à une expérience est parfois plus « direct » avec l'image par exemple, grâce à sa nature indicielle, alors que l'expérience est davantage à construire dans le langage. Il faut noter néanmoins que c'est loin d'être systématique : la métaphore du chef d'orchestre, dans *La Ligne Générale*, réclame de se représenter une situation qui n'est pas intégralement donnée, qui est construite par le « co-texte ». Si nous voyons bien un homme s'agiter, comme s'il jouait à diriger des musiciens, le reste est seulement suggéré, par exemple le rapport du chef à son orchestre, l'ouvrier étant en position dominante par rapport à ceux qui l'écoutent mais pas par rapport aux musiciens. À l'inverse, le rapprochement entre les différents termes de l'analogie nous apparaît comme davantage à construire au cinéma, dans les arts graphiques, la nature de ce rapprochement semble encore plus à « deviner » à cause de l'absence d'un code universel ou suffisamment stable pour exprimer l'attribution d'un prédicat à un sujet, alors qu'il est plus « direct » dans le langage, grâce à la syntaxe. Mais, pour ce second point aussi, la distinction est toute relative : la prédication est parfois à construire « totalement » en littérature aussi et, à l'inverse, l'intention métaphorique est parfois très aisée à identifier au cinéma. Que le roman et la film reposent sur des matériaux différents ne joue donc pas un rôle décisif : aucune de ces substances d'expression n'est plus éloignée de l'élément de base de la métaphore que l'autre. Malgré le rapport en quelque sorte inversé entre signification et référence, il y a dans tous les cas renvoi commun à des expériences, ou élaboration de celles-ci, et c'est à ce niveau-là que la métaphore opère. Que l'expérience passe d'abord par des mots ou d'abord par des images apparaît finalement, du point de vue de la théorie de la métaphore, relativement indifférent.

Enfin, je n'ai pas dit grand chose sur la dimension « montage » de la métaphore. Faut-il souligner que ce n'est pas vraiment un jeu de mots ? En elle aussi, il y a association concertée d'éléments en vue de produire un effet, et d'éléments dont les paramètres sont choisis, élaborés, dans une telle optique. En l'occurrence, Flaubert pourrait être mis à contribution à la façon de Dickens chez Eisenstein : nos fameuses Comices agricoles ne se contentent pas de proposer un montage parallèle, d'alterner des fragments de discours, de dialogue ou de description selon une cadence de plus en

---

95 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 150, 157.

plus resserrée. Pour que chaque élément acquière un sens au sein de la scène, contribue à « l'image globale », Flaubert prend soin de monter ensemble des propos soigneusement définis, dotés d'un certain nombre de paramètres précis, exactement comme le plan chez le cinéaste soviétique : j'ai déjà relevé ces échos soigneusement organisés entre des thèmes ou des problématiques que nous pouvons rencontrer dans le discours de Rodolphe et dans celui du conseiller du préfet ou du président du jury ; plus largement, le narrateur focalise notre attention sur la recherche rhétorique des orateurs, sur l'hypocrisie du séducteur, et en même temps sur la désinvolture des « beaux parleurs », de chaque côté. N'y a-t-il pas là un art « du gros plan » qui rappelle les propos d'Eisenstein, toutes proportions gardées, dans son article de 1946 qui s'achève sur « le trope du montage » ? Il me semble donc que la métaphore témoigne bel et bien d'un art du montage. Elle ne se contente pas davantage que le cinéma de rassembler des éléments « déjà tournés », comme la caricature du montage Koulechov nous le suggère. Une conception exigeante du montage au cinéma s'étend évidemment bien en amont de la simple phase d'assemblage « en bout de course » de fragments donnés. Il en va de même pour la métaphore, y compris quand ses dimensions apparaissent plus modestes, semblent se limiter à une phrase : elle ressaisit une intuition première, une analogie encore confuse parfois, elle lui donne forme en dosant ses effets, en choisissant ses mots au sein d'une structure qui n'est pas toujours explicitement prédicative. Cela se perçoit particulièrement quand l'effet est manqué : le moindre mot mal choisi modifie la perception de l'image. Dès que le comparant n'est pas rapproché du bon comparé, du comparé exact, par exemple, c'est-à-dire en fait dès que les deux « univers » rapprochés ne sont pas bien déterminés, la métaphore en est altérée, et l'on tombe dans le foisonnement désordonné de l'image surréaliste qui rappelle les « généralisations-clichés » suscitées « presque automatiquement » par le montage, dénoncées par Eisenstein. De plus, la figure d'analogie ressemble au montage par son rapport complexe à la syntaxe : dans la métaphore aussi, la prédication est à construire ou, du moins, elle l'est parfois. C'est bien pourquoi on s'est tant obstiné à l'appréhender comme substitution, comme paradigme. Elle ne nécessite pas une copule explicite en effet : des traces de prédication peuvent suffire, exactement comme au cinéma. Si l'essentiel est donc bien, dans la métaphore, cette structure profonde suscitée par le « texte » du film ou du livre, cette double série d'objets de pensée unis par des liens prédicatifs qui peuvent rester implicite, l'idée de montage ne choque pas. C'est d'ailleurs ainsi que nous pouvons nous expliquer la capacité de la métaphore à lier le concret à l'abstrait, à proposer une sorte de « pensée sensible », dans la littérature aussi : la base de son fonctionnement est avant tout dans les éléments-clefs de l'analogie, dans ces expériences rapprochées entre lesquelles les liens essentiels sont rarement explicités.

### **Ouverture sur la « poésie des choses »**

Il est donc entendu que le cinéma possède un caractère non directement conceptuel, bien souligné par Eisenstein et relevé par beaucoup d'autres, comme Pasolini, dimension qui n'inhibe en rien son aptitude à la métaphore et n'interdit nullement l'abstraction. Mais j'aimerais pour finir pousser l'interrogation sur la présence des choses dans une direction un peu différente. Jean Cohen esquisse en effet dans *Structure du langage poétique* un débat qui peut nous retenir, même s'il ne concerne que la littérature poétique : y a-t-il une poésie des choses elles-mêmes ? L'auteur ne parvient pas à se défaire de cette idée et arrive rapidement au compromis selon lequel « les choses

ne sont poétiques qu'en puissance » et que ce serait au langage d'actualiser cette puissance. Il cite notamment la Lune, dont la « vocation poétique » avait agacé Mallarmé avant qu'il ne se voie obligé de « s'incliner » et de reconnaître : « Elle est poétique, la garce ! » Il y aurait donc une puissance poétique « inégalement répartie » entre les choses.<sup>96</sup> Il ne creuse pas beaucoup cette idée pour autant, avant tout soucieux de mesurer la poéticité des choses et marqué par une approche structurale qui ne se prête guère à l'exploration de son hypothèse. Quant à nous, je ne crois pas qu'il y aurait grand sens à s'interroger sur ce qui serait beau en soi dans la Lune, ou dans un autre spectacle, au hasard un bateau échoué à marée basse ou une fusée s'arrachant à l'attraction terrestre, et sur ce qui serait beau « pour nous ». En revanche, on peut noter que Cohen évacue très vite la question du « contenu », qu'il désigne mieux, à la fin du livre, comme le « référent » : la majeure partie de son ouvrage s'occupe de mesurer des écarts formels et d'y lire la part la plus évidente du fait poétique. Il en irait ainsi, pour la Lune comme pour le vers de Malherbe « Et les fruits passeront la promesse des fleurs » : en définitive, notre expérience de l'objet jouerait un rôle très secondaire dans la beauté qu'on peut lui reconnaître. Nous pouvons y voir la conséquence du « péché originel » de la théorie linguistique, l'exclusion de la parole et du référent, opposé en quelque sorte au « péché originel » bazinien. La littérature n'est évidemment pas démunie pour donner la sensation du réel mais, comme le propose Christian Metz, on peut faire observer que l'expressivité du cinéma puise en quelque sorte à deux sources, qu'elle est présente dès le spectacle même du monde qu'il propose, avant tout « supplément d'art », tout travail sur le matériau. Malgré ce qu'on peut objecter à un tel schéma, qui s'appuie dans « Le cinéma : langue ou langage ? » sur le couple dénotation / connotation, il y a là quelque chose de juste et l'on ne peut qu'être frappé par le recours fréquent de la littérature à la métaphore pour, précisément, intensifier le sentiment de présence. « Le Pain » de Ponge est évidemment loin d'être le seul exemple. La métaphore du « papier huilé » de Ramuz opère d'une façon tout aussi paradoxale : c'est là encore le détour par une autre expérience qui nous offre la meilleure chance d'accéder à la sensation que cherche à transmettre le poète ou le narrateur. On pourrait multiplier les exemples : dans *Regain*, Giono évoque « les flammes bourruées qui galopent sur place » dans l'âtre où l'on vient de jeter « des ramées d'olivier sèches », qui se comportent « comme un poulain » qui « danse en beauté sans penser au travail », puis cette « flamme indocile » qui « se cabre contre le chaudron » et que Panturle « mate ».<sup>97</sup> Indépendamment de tout ce que la métaphore filée suggère par ailleurs, l'image du « galop sur place » n'exprime-t-elle pas merveilleusement l'effet visuel d'un feu ? N'est-ce pas la beauté des choses, d'une certaine façon, qui est ici réveillée par une analogie ? Enfin, quand Marguerite Yourcenar compare Hilzonde qui revit « au contact d'un homme » à « une barque échouée qu'entraîne la marée montante », il me semble que l'effet repose sur la beauté ressentie par tous de l'embarcation esseulée, qui pique du nez – avant qu'elle ne s'é mouisse quand on finit par la percevoir comme cliché – et qui repose sur une sorte de personnification spontanée, de vague identification.<sup>98</sup> L'auteur de *L'Œuvre au noir* ne ferait donc ici qu'associer *de nouveau* à un être humain l'image « naturellement » pathétique de la barque abandonnée.

Voilà qui donnerait en quelque sorte raison à Éric Rohmer, partiellement du moins, lorsque celui-ci affirme que « le cinéma, nous dispensant de nommer, rend toute métaphore inutile », que « la

96 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 38.

97 J. Giono, *Regain*, op. cit., p. 21.

98 M. Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Gallimard, Paris, 1968, coll. Folio, p. 33. Ce faisant, je laisse de côté tout ce qu'il y a de sensuel dans le rapprochement, qui se trouve développé dans la suite du paragraphe (le plaisir de la caresse notamment).

beauté d'une vague captée en couleurs par l'écran large rend, plus que jamais, superfétatoire tout artifice de style ».<sup>99</sup> On pourrait dire, plus exactement, que le cinéma nous dispense de *certaines* métaphores, celles qui se contentent de « transcrire » de façon économe une sensation. Bien sûr, le paragraphe de Rohmer est maladroit et reconduit de façon caricaturale le soupçon sur la métaphore puisque il ne s'agit pas là de la seule fonction de la figure d'analogie : même quand nous visualisons mieux le mouvement immobile du feu ou l'opacité translucide du ciel, la métaphore du « galop » apporte autre chose, comme celle du « papier huilé ». Ce n'est qu'une partie infime des métaphores, plus pauvres ou plus usées peut-être, qui deviennent inutiles. De même, Ponge n'aurait pas renoncé à la poésie s'il avait eu le moyen de filmer en très gros plan la surface ou l'intérieur d'un pain : son poème convoque par exemple tout un imaginaire de la création du monde ou de l'exploration sous-marine qui se serait perdu ou qui, suggéré à l'image, aurait probablement abîmé l'expérience de tels très gros plans. Mais il est certain que le cinéma rend inutiles, d'une certaine façon, certaines métaphores au but limité.

Si je mentionne ici ce débat, c'est donc parce que le cinéma me semble permettre de mieux appréhender cette idée d'une poésie des choses – on peut noter d'ailleurs, au passage, qu'il y a l'idée chez Rohmer d'un cinéma qui accomplit la promesse de la poésie – et parce que la métaphore se trouve très vite concernée. Le débat autour de la photogénie nous permet en particulier de l'éclairer autrement : dans cette notion décriée par Eikhenbaum, avec raison en large partie, lorsqu'il répond à Louis Delluc, il y a aussi cette idée sinon d'une beauté du moins d'une expressivité « naturelle ». L'idée est très ambiguë, certes : il faut faire la part des choses entre la poésie conférée par la forme de l'œuvre (la « forme de l'expression » et la « forme du contenu » à la fois, pour reprendre des notions qui ne sont pas loin de celles de Cohen), par les représentations anciennes léguées et attachées pour nous à la chose, et par la poésie apportée plus « directement » encore, non évidemment par la chose elle-même, mais par l'expérience *partageable par tous* de la chose (partageable du moins par ceux qui veulent bien s'y rendre disponibles). Quand Delluc souligne qu'« une locomotive, un paquebot, un avion, une voie ferrée, sont, de par la géométrie de leur structure, photogéniques », il se pose déjà la question de Cohen et l'on ne peut pas totalement donner raison à Eikhenbaum quand celui-ci répond que ce n'est pas « en raison de la “structure” de l'objet, mais de la manière dont il est présenté » qu'il est expressif, pathétique.<sup>100</sup> L'art de l'opérateur n'exclut pas un fort potentiel « photogénique » dans certains cas, comme Metz l'a rappelé. Eikhenbaum lui-même le reconnaît d'ailleurs : cette expressivité, « nous l'observons à l'écran en dehors de tout lien avec le sujet : dans les visages, les objets, le paysage ». Mais, pour diverses raisons dont certaines doivent beaucoup à la promotion du cinéma comme art, raisons qui s'aggravent encore dans le contexte particulier de l'U.R.S.S., le poéticien russe ne veut pas fonder là-dessus les espoirs qu'il place dans le cinématographe : il faut pathétiser des choses non pathétiques, « n'importe quel objet peut être photogénique ».

Je ne crois pas utile d'étayer ou de commenter cette opinion, du moins dans notre perspective : nous avons déjà aperçu avec Eisenstein quelles dialectiques pouvaient s'établir de ce point de vue entre une « matière » et son « expression ». En revanche, cette idée d'une expressivité « naturelle » peut encore nous retenir. Nous voyons bien ce qui sépare le spectacle d'un enfant, ou du vent dans un pré, ou sur un champ de blé, de celui d'un avion qui décolle ou d'une voiture qui explose. En revanche nous ne voyons pas forcément, me semble-t-il, ce que de tels spectacles, aussi

---

99 É. Rohmer, « Le cellulôid et le marbre, III. De la métaphore », *Cahiers du cinéma* n° 51, octobre 1955, p. 5.

100 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », art. cit., p. 40.

« immédiats » soient-ils, peuvent devoir à la métaphore à *l'occasion* (je ne me risquerai pas à généraliser en effet). C'est probablement pourquoi nous rencontrons des métaphores « intégrées », particulièrement au cinéma, mais aussi dans d'autres arts, y compris en littérature : parce qu'elles accompagnent souvent nos perceptions aussi étroitement que le langage, et peut-être même plus étroitement encore. Que l'on pense à la barque esseulée, à la Lune ou à ce feu « animé », doté d'une « âme ». On peut noter, sans que cela soit exclusif d'autres interprétations, un lien de cette poésie « spontanée » avec des métaphores structurantes, souvent anciennes, léguées, plus ou moins inconscientes : la mélancolie de l'embarcation provisoirement abandonnée par son élément semble bien venir d'une vague personnification en même temps que d'un réseau symbolique, métaphorique, sous-jacent, où la mer joue un rôle, avec cette pesanteur compensée par la poussée d'Archimède, un peu comme pour la fusée qui décolle, qui s'arrache à la pesanteur, ou comme pour la Lune. C'est particulièrement net pour l'astre « de la nuit » qui fait couple, de différentes façons, avec le Soleil et qui, pour cette raison au moins, entre dans quantité de correspondances auxquelles nous pouvons difficilement échapper – sans compter, par ailleurs, la « physionomie » de la Lune, la parenté et le contraste qu'elle offre avec « le champ des étoiles », avec la nuit, le fait qu'elle nous domine et que, comme au Soleil, nous lui prêtons quelques pouvoirs, quelque « attraction », sur la mer par exemple. Tout cela fait que le spectacle de la Lune ne peut être une expérience simple, qu'il s'y mêle nécessairement une foule d'idées, sources parfois d'analogies. Il n'est pas innocent que, parmi ces choses « naturellement » poétiques, un certain nombre aient été divinisées ou du moins dotées d'une âme, comme les astres, le vent, le feu. Quant à ce mouvement de houle qu'on perçoit sur un champ de blé, l'été, si souvent filmé, qu'on l'associe ou non à un orage qui vient, il me semble trahir encore une perception métaphorique des choses : c'est du moins l'analogie avec la mer qui me frappe et que je retrouve chez Zola dans *La Terre* quand il évoque cette « mer de céréales » de la Beauce, « roulante, profonde, sans bornes ». Enfin, la beauté du vers de Malherbe cité par Cohen, cette poésie d'une « promesse des fleurs » ne vient-elle pas, elle aussi, de l'expérience partagée des saisons et du profond symbolisme associé à ce cycle-là, qui se trouve lié dans l'imaginaire à d'autres cycles ? Nous ne pouvons alors nous étonner de retrouver peu ou prou cette idée à la fin d'*Acte de printemps* ou encore la Lune jusque sous la plume de Mallarmé. Même le spectacle de la mer évoqué par Rohmer, comble de la présence, qui ne semble en aucune façon métaphorique, permet un début de commentaire dans le sens que je propose : l'auteur de *Perceval le Gallois* semble y voir l'image d'une « harmonie » supérieure, cette « révélation » d'une autre présence qu'il évoque peu après, dans un sens « analogique ». L'interprétation est évidemment très personnelle et Rohmer ne nous cache pas les légitimes soupçons que l'on peut éprouver face à elle, comme il en éprouve face aux théories de Swedenborg qui font éclore, selon lui, de si belles images chez Balzac. Quoi qu'il en soit, cette poésie de la mer filmée s'inscrit dans une réflexion intéressante sur les métaphores à l'ère néo-réaliste : il propose une distinction entre une poésie « surajoutée » et une autre « intrinsèque » qui rappelle la distinction observée chez Eisenstein ou Deleuze entre une métaphore « par montage » et une autre « intégrée ». Et de suggérer, comme j'en ai développé l'idée plus haut, qu'elles ne se limitent pas au cinéma « de montage » : « Le style des plus grands cinéastes, d'un Murnau, d'un Vigo, d'un Renoir, d'un Hitchcock, d'un Rossellini, est foisonnant de métaphores : plutôt que d'en nier la présence apprenez à les découvrir. »<sup>101</sup>

Voilà qui confirme donc que même dans cette mer majestueuse peut se cacher une métaphore, parce que notre esprit ne peut pas s'empêcher de créer du lien, de « monter » les choses entre elles,

---

101 *Ibid.*, p. 6.



même si c'est parfois de façon un peu trop audacieuse. Voilà qui pourrait conforter aussi l'idée, même si c'est ici avec un exemple extrême, que la présence accrue des choses favorise la métaphore « intégrée » au cinéma, que les réalisateurs peuvent se fier à la capacité des spectateurs de déceler un comparant à travers le spectacle d'un comparé, comme on l'a vu au début des *Harmonies Werckmeister* avec son soleil électrique, dans *Barry Lyndon* avec ses tableaux, ou à la fin d'*Acte de printemps* avec son arbre de la résurrection, sans compter l'équivocité des gestes mise en valeur par *Pickpocket*, le drapeau rouge des *Temps modernes* étudié par Jacques Gerstenkorn ou le sauvetage-accouchement de *La Croisière du Navigator* relevé par Deleuze.

Un dernier exemple me semble éloquent : il s'agit du court-métrage *Lutte (Braedrabiya)* de Grimur Hakonarson. La lutte y est présentée comme un sport de combat mais aussi comme une danse. Cette relative incertitude est interrogée directement par l'histoire. Le film présente en effet deux hommes qui se révèlent vite amants, qui pratiquent la lutte et se produisent parfois dans des compétitions qui apparaissent comme autant de spectacles. Leur douleur de ne pouvoir vivre leur homosexualité au grand jour constitue l'un des principaux sujets du film. La dureté de leur travail ou l'ennui qu'ils y éprouvent est également suggéré, notamment par des plans frontaux et des formes carrées qui surcadrent l'image, qui enferment les personnages. Tout cela contribue à faire émerger ce qui dès le début est néanmoins perceptible : ce sport est pour les deux hommes un moment privilégié qui évoque pour nous la danse, avec la proximité des corps et les mouvements réguliers des pieds, qui évoque aussi la lutte amoureuse. Si l'on peut d'ailleurs affirmer nettement cette double analogie, sans la pudeur de Rohmer qui laisse le soin au lecteur de trouver les métaphores « intrinsèques » chez les réalisateurs cités, c'est que la métaphore est explicite dans *Braedrabiya*, révélée et en même temps précisée quand, à la fin du film, l'un de deux lutteurs qui voulait arrêter la lutte vient à la compétition et refuse de lutter plus longtemps, tourne en rond avec son partenaire, puis pose la tête sur son épaule. La métaphore est d'autant plus riche que c'est une façon pour le personnage de contraindre amoureusement son amant à avouer son homosexualité, à être lui-même, à s'abandonner à la tendresse, alors que celui-ci n'arrivait pas à se décider à partir pour la ville, à quitter femme, enfant et ferme. L'amant finit par répondre au geste, par poser la tête lui aussi. Tout le symbolisme du sport, du combat apparaît alors, à travers ces hommes qui « ne respectent plus » les règles, qui s'abandonnent, et donnent ainsi au mouvement des deux corps une autre signification : les deux hommes en ont assez de lutter contre la société, contre les autres. Si l'effet est tellement frappant, c'est que tout le sens de la séquence s'éclaire rétrospectivement, et même celui du comportement des deux hommes dans le film : l'abandon de la tête de l'un contre l'autre vient au terme d'une lutte dont le sens restait incertain, dont tout le monde percevait bien qu'il ne suivait pas les règles du sport mais dont on ne percevait pas que c'était une lutte pour inciter l'autre à s'abandonner à son désir, à assumer une tendresse. Il ne s'agit donc pas d'un simple jeu avec le nom du sport : la lutte est à la fois ce dont les hommes finissent par se débarrasser et ce par quoi ils se retrouvent, par sa composante de danse, certes, mais pas seulement. Il y a une dialectique au sein même du sport, ou ne serait-ce qu'au sein de l'idée d'affrontement, qui rappelle le débat intérieur de ces hommes, qui leur permet d'être enfin eux sans se renier, d'abandonner leur sport tout en le pratiquant encore, même s'il finit la dernière séquence quelque peu « épuré », si cette épuration-révélation leur fait provisoirement quitter le sport. La fin nous fait mieux percevoir en effet que la lutte était aussi ce qui rapprochait les deux hommes, au-delà de la convention de l'affrontement. La métaphore est donc encore particulièrement « intégrée » : elle s'offre dans le film comme présente dans les choses mêmes, dans une certaine pratique du sport, même si bien sûr il n'en est peut-être