

Articoli/15:

Introduction à une cartographie théorique du concept de figural

Luc Vancheri

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 14/02/2015. Accettato il 27/02/2015

Abstract: The concept of the figural, directly inspired by Freudian analysis, is today linked to a notional apparatus understood as borrowing from rhetoric, visual semiotics, iconology, philosophy and film theory. This article takes up of revisiting some of the theoretical premises at the origin of its foundation.

C'est à partir des concepts de la métapsychologie freudienne et des travaux de Jacques Lacan sur la métaphore et la métonymie que Christian Metz a construit le projet d'une réflexion sur le signifiant filmique qui s'adosse au travail déjà mené sur les relations entre psychanalyse et dispositif cinématographique. L'originalité de l'essai publié en 1977, *Le signifiant imaginaire*, tient pour l'essentiel au redéploiement de la théorie sémiologique, désormais considérée du point de vue des processus primaires qui signent l'activité du travail du rêve autant que les itinéraires de l'inconscient. Ce retour à Freud a été préparé quelques années plus tôt par Jean-François Lyotard dans un livre, *Discours, figure*, conçu comme une vaste entreprise de déconstruction de la poétique inspirée des modèles linguistiques. Ce dernier y soutient l'hypothèse que l'art et le langage n'ont de rapport à la vérité et à la signification que de manière latérale, non unitaire, déliée, l'un et l'autre étant travaillés par un même «principe de dessaisissement» que Lyotard identifie au désir, compris dans l'espace d'une économie libidinale.

C'est ainsi que discours et figure, loin de désigner deux économies textuelles rivales, renvoient plutôt à des positions structurellement différenciées sur la signification du texte. «Que croyez-vous qu'est le discours?» demande Lyotard dans son introduction, sinon cette orientation du langage qui se laisse traverser par une extériorité étrangère à tout essai d'intériorisation en signification: «la position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours»¹². Le parti pris de cette orientation théorique est profondément marqué par un retour à Freud qui va

¹² J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris 1971, p. 13.

rendre possible une compréhension énergétique du texte en reprenant l'idée plusieurs fois rappelée dans *L'interprétation des rêves* que la pensée, même dans ses formes secondaires, est définitivement soumise à des déplacements d'énergie qui impriment leur mouvement à l'ensemble de ses productions. *Figure* est ici le nom d'une réhabilitation énergétique du discours, de l'art, du langage, un débordement de l'égalisation poétique du texte dans l'ordre linguistique. C'est qu'il est deux manières de penser la figure, l'une qui suppose un dehors, un référent, un objet assignable au discours dont ce dernier serait l'expression, l'autre qui, au contraire, se résout dans le discours comme une force qui lui donne son expression. On en retrouve l'idée dès les premières pages de *Discours, figure*: «la force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme»¹³. La figure existe donc sur deux plans, l'un figuratif qui nous restitue la forme des choses, qui nous donne la forme bien formée des choses, l'autre qui institue l'ensemble des possibles de cette forme comme autant de dimensions des choses. On retrouve l'impulsion phénoménologique qui guidait Maurice Merleau-Ponty dans sa compréhension du visible, dans sa tentative de revenir au phénoménal, au monde perçu. Souvenons-nous que c'est dans une de ses notes de travail datée du mois de mai 1960, alors qu'il travaille au manuscrit du *Visible et de l'Invisible* et à ce qu'il nomme une «réhabilitation du monde perçu» que Maurice Merleau-Ponty introduit le nom de *figural*.

Quand je dis que tout visible 1/ comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure, 2/ même en ce qu'il a de figural ou de figuratif, n'est pas un *quale* objectif, un en Soi survolé, mais glisse sous le regard ou est balayé par le regard, naît en silence sous le regard [...], quand je dis que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un *ponctum caecum*, que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit – il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction – il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi un non visible (qui ne serait qu'absence objective, c'est-à-dire présence objective ailleurs, dans un ailleurs en soi) – il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non visibilité¹⁴.

Le figural merleau-pontien n'est jamais que l'esquisse d'une division de la figure engagée dans le projet d'une révision de l'idée de visible, inséparablement doublé d'un invisible, lequel viendrait prendre en charge ses aspects inactuels, ses existentiels, son expression sensible et, enfin, l'idée qui le rend pensable. Si Merleau-Ponty n'a pas eu le temps d'approfondir conceptuellement ce qui deviendra l'opérateur théorique d'une critique de la linguistique saussurienne, le figural n'en est pas moins déjà pris dans une pensée figurative dont nous connaissons les coordonnées philosophiques: le *chiasme*, l'*entrelacs*, la *chair*, telles sont les flèches théoriques qui vont tracer le destin de son analytique. On ne peut être que frappé par les similitudes qui marquent l'ouverture de *Discours*,

¹³ Ivi, p. 14.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, p. 295.

figure et les dernières notes de travail du *Visible et de l'invisible*. Là où Lyotard écrit que

regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre y a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie¹⁵.

Merleau-Ponty soutient que «le monde perçu (comme la peinture) est l'ensemble des chemins de mon corps et non une multitude d'individus spatio-temporels»¹⁶. On le voit, le problème que formule Merleau-Ponty ressortit bien à une *réhabilitation ontologique du sensible*, qui vient fonder une distinction phénoménologique entre une visibilité étendue aux formes de l'expression et une invisibilité qui est réserve d'être sans laquelle ce qui se présente ne serait jamais la chose elle-même, mais ce que nous objecte sa présence. Or une telle approche de la perception s'accomplit au nom d'une *chair du monde*, qui est philosophie de la chair, étendue à la matière, au visible, au monde et à l'expérience qu'il m'a donné d'en faire. Cette chair, on le sait, est une profondeur qui oblige de penser ensemble le voyant et le visible, le sentant et le sensible, le sujet et le monde.

Le visible et l'invisible sont ainsi enlacés, inséparablement, tandis que le voyant et le visible adhèrent l'un à l'autre. Voir c'est donc inévitablement définir un horizon commun dans lequel notre corps, celui d'autrui et les choses du monde s'entre-appartiennent. La première conséquence de cette prémisse c'est que l'invisible n'est pas l'autre du visible, il est bien plutôt sa membrure, cela même à partir de quoi du visible est possible pour celui qui en fait l'expérience. L'invisible est là sans être objet, sans présentation, mais non sans présence. La seconde conséquence l'amène à repenser les notions de *rayon du monde* et de *ligne d'univers* qu'il tient de Husserl. Ainsi les tableaux visuels que je compose dans ma perception, tableaux qui tiennent sous mon regard, ne sont-ils ni détachables ni décomposables: ils sont ensemble la somme de ce que je peux percevoir, l'actualité de certains d'entre eux et la virtualité de tous les autres.

L'intuition philosophique de Merleau-Ponty s'est prolongée au contact de la psychanalyse dont il a retrouvé des aspects qui précipitent le sujet du côté de l'être et le corps du côté de la chair. Ce que Merleau-Ponty découvre au contact de Freud, c'est en somme que toutes les composantes de l'appareil théorique de la psychanalyse – plaisir, désir, inconscient, etc. –, tout ce qu'il nomme son «bric-à-brac», ne sont jamais que des plans de différenciation de l'être. L'erreur serait de croire qu'elles sont le négatif ou l'envers des phénomènes conscients, parce qu'elles sont tout autrement des différences, «des différenciations d'une seule et massive adhésion à l'Être qui est la chair (éventuellement comme des dentelles»¹⁷. L'inconscient est ainsi compris comme dimension et comme différence ontologiques. Ce que réalise Merleau-Ponty dans sa note de travail

¹⁵ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., p. 15.

¹⁶ Ivi, p. 295.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit., p. 318.

de décembre 1960, l'une des toutes dernières, c'est que la philosophie de Freud ne serait pas tant une philosophie du corps, de la personne ou du sujet, qu'une philosophie de la chair. C'est sans doute une position discutable, mais elle a pour elle d'être cohérente en regard du point de lecture que Merleau-Ponty s'est choisi.

Cette compréhension de la perception et du monde perçu est la clause phénoménologique que se donne Lyotard pour en prolonger la réflexion, mais en lui appliquant une distorsion de principe qui repose sur un parti pris et sur un risque. *Parti pris du figural* repris de Merleau-Ponty mais relancé à partir de l'analytique freudienne et *risque* épistémologique de détruire toute possibilité de vérité en engageant l'hypothèse d'un discours aux prises avec une énergie dont les effets de surface brouillent la signification et la raison du texte, le tordent et le déforment en y laissant deviner le jeu des affects et de l'expression. Tel est le point de départ d'un vaste travail de déconstruction des modèles linguistiques qui gouvernent les lois de la poétique, telle est l'origine d'une reconstruction du discours par la *figure*, mais une figure ouverte au travail de la figurabilité freudienne, qui est à bien des égards cette force figurante qui oblige, d'une part, de penser le travail de l'image et du texte, et, d'autre part, de considérer l'image et le texte comme travail. En empruntant à Freud les lois générales qui rendent possible la formation des images du rêve, conquises comme nous savons sur cette idée fondamentale que «le travail du rêve ne pense ni ne calcule; d'une façon plus générale, il ne juge pas; il se contente de transformer»¹⁸, Lyotard n'a pas seulement ouvert la voie d'une prise en compte de la figurabilité freudienne pour analyser les images de l'art, il a rendu possible une nouvelle analytique de l'image qui possède ses lois, sa logique et son architecture, ainsi qu'un nouveau modèle d'image qui ressortit à cette réévaluation du visible que nous appelons visuel¹⁹.

La percée lyotardienne dans l'ordre du discours tient à sa faculté de pourvoir l'image, pour ne considérer que la dimension strictement visuelle de l'expressivité figurale, de significations qui, pour troubler l'ordre de la représentation – la synthèse fonctionnelle qui prête une unité à la signification –, ne lui sont pas moins liées. Délivrée de son rendement narratif, mais néanmoins attachée à sa vie d'image, la figure n'est plus strictement tenue par ses fonctions rhétoriques, elle est bien plutôt autrement centrée, recentrée en somme sur le mouvement du texte, de l'image qui passe bien par tel mot, tel motif, telle syntaxe figurative, mais qui plonge aussi dans la figure qui contient le principe de leur mouvement. Souvenons-nous de la manière dont Lyotard comprend la figure en retenant les trois niveaux qui organisent l'image. Il y a tout d'abord le tracé révélateur de la *figure-image* qui garantit ce que je vois: il me donne le tableau, le film comme autant de solutions visibles. Il y a ensuite le tracé régulateur de la *figure-forme* qui se laissera surprendre ou deviner dans l'image: ce sera la scénographie d'un tableau, la composition, le cadrage d'une photographie, bref le schème qui organise l'image. Il y a enfin la *figure-matrice* qui ne conserve plus aucun lien

¹⁸ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris 1996, p. 432.

¹⁹ Sur ce point voir G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990.

avec le visible, qui consigne plutôt la charge énergétique de la représentation sans laquelle la mise en forme n'est tout simplement pas possible:

Les grandes figures linguistiques, de discours, de style, sont l'expression, en plein milieu du langage, d'une disposition générale de l'expérience, et le fantasme est la matrice de ce découpage, de cette rythmique imposée désormais à tout ce qui arrivera dans l'ordre de la réalité et dans l'ordre de l'expression²⁰.

Liotard retire donc à la figure-matrice toute condition unifiante par laquelle elle pourrait être soumise dans le langage ou le discours. Elle n'est en somme figure que de loin, voire que de nom, inassimilable dans l'ordre des figures – plastiques et rhétoriques –, et cependant encore liée à elles par son caractère originel. C'est d'elle que se laisse reconnaître l'opacité du texte qui jamais ne recouvre sa transparence, qui toujours déjoue l'analyse qui cherche l'épuisement du texte dans la signification. D'elle encore que se laisse surprendre la manière d'événement qui déplace la vérité dans les marges inattendues du texte. La vérité n'est jamais là où on l'attend comme le savait très bien Freud²¹, elle est insituable et incalculable, indistinctement prise dans les rets du texte. Lyotard utilise une belle métaphore pour décrire cette utopie de la vérité qui résiste à la folie d'un vrai saisi une fois pour toute. Il en va de la vérité et du leurre qui en brouille l'accès comme de la fleur et des mauvaises herbes qui l'entourent: il faut renoncer à pouvoir séparer la fleur des mauvaises herbes, il faut accepter de les cueillir ensemble, indistinctement. Tel est le projet de Lyotard qui recoupe celui d'une époque, attachée à déconstruire la signification dans le seul but de construire le sens: avec lui c'est la *beauté* elle-même qu'il s'agit de surprendre, dans ce qu'elle a de figurale, c'est-à-dire de non liée et de rythmique.

«Prenez garde à la figure – dira Lyotard – *Rücksicht auf Darstellbarkeit*»²², manière de souligner qu'elle ne saurait se limiter à ses manifestations plastiques ou rhétoriques, qu'elle n'est pas seulement contour ou figure du discours, mais de manière plus essentielle force et rythme immanents qui donnent forme. On retrouve le feuilleté d'invisible dont nous parlait Merleau-Ponty: tout est déjà dans l'image, mais disposé selon des fins qui, pour ne pas s'accorder avec l'immédiate lisibilité de la fable, n'est pas nécessairement visible. Tout le visible est dans l'image, mais tout le visible n'est pas toujours disponible. Si ce dernier est affaire de phénomène et de signe, de phénoménologie autant que de sémiologique, il n'en demeure pas moins soumis à des latences qui tout à la fois déplacent et déforment ce qui s'y montre, si bien que dans tout donné il faut comprendre ce qui procède d'une théorie de la signification et ce qui ressortit à une théorie du sens. Comme le rappelle Lyotard, «c'est du même coup la doctrine de l'indissociabilité du signifiant et du signifié, c'est-à-dire de la transparence du signe qu'il faut rééquilibrer par une justification de l'épaisseur du discours»²³.

²⁰ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., pp. 249-251.

²¹ J.-B. Pontalis, *L'utopie freudienne*, in «L'Arc», n°34, *Freud*, 1968, pp. 5-14.

²² J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., p. 248.

²³ Ivi, p. 260.

Le figural nous met devant une distinction de principe entre la figurativité de l'image qui fonde son privilège sur le marquage référentiel de l'image et la figurabilité qui suppose d'accommoder sur un modèle différentiel. De là cette disposition du figural à décrire la tension qui, dans la figure, oblige de penser ensemble le secondaire et le primaire, les effets d'enlacement et d'échange qui se font entre le propre et le figuré, ce que Gérard Genette appelait le *tourniquet du figuré* (*Figures III*, 1972).

En s'intéressant au signifiant imaginaire, Christian Metz n'a pas seulement déplacé les grandes opérations de la rhétorique classique dans le champ de la sémiologie du film, il a encore et surtout renouvelé son approche sémiologique du cinéma au contact de la psychanalyse et envisagé le signifiant sous les espèces singulières d'une rhétorique primaire propre au texte filmique, dégagée des procédés de figuration à l'œuvre dans les images du rêve. De Freud à Metz se dessinent deux formes d'aventure théorique qui ont l'image pour objet. Freud invente la psychanalyse en découvrant dans les images du rêve la voie royale qui mène à l'inconscient, tandis que Metz élargit le champ de la sémiologie en ouvrant ses présupposés linguistiques aux leçons de l'économie libidinale. Souvenons-nous que dans la psychanalyse naissante, le problème est pour Freud de rendre compte d'une «motion de désir»²⁴ sans représentation consciente, mais qui se voit dans le rêve «figurée comme accomplie dans le présent»²⁵.

Là où Freud dit que le rêve ne pense ni ne juge, mais travaille, tout en posant que le rêve est accomplissement du désir, Lyotard admet que si le rêve peut être lu comme le désir au travail, il faut encore comprendre que le travail du rêve n'est pas un langage, mais plutôt l'effet d'une force exercée sur le langage. Cette force est essentiellement transgression des formes qui œuvrent en vue d'une lisibilité déplacée. En d'autres termes, là où l'un fait d'une méthode – la conduite analytique – la raison d'un changement d'échelle dans le savoir clinique, l'autre fait d'une raison théorique – l'analyse sémiologique – une méthode de compréhension du signifiant cinématographique. De ce point de vue, l'effort théorique de Christian Metz est exemplaire. L'essentiel de son entreprise peut être lu comme la résultante des opérations menées à la croisée d'un champ artistique à définir, le cinéma, d'un espace théorique à construire, la sémiologie, et d'une discipline à réévaluer, la psychanalyse. En sollicitant la psychanalyse pour instruire la valeur *imaginaire* du fait cinématographique aussi bien qu'en cherchant les moyens de penser les grandes figures de la rhétorique du cinéma – métaphore et métonymie –, Christian Metz a ouvert la voie d'une pensée figurale de l'image et du film²⁶.

²⁴ S. Freud, *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Paris 1985, p. 106.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ce fonds théorique est essentiel à toute mise en œuvre analytique du figural. C'est ce que ne semble pas comprendre Stéphane Delorme («Cahiers du cinéma», n° 698, mars 2014, p. 36) qui défend encore une mystique du figural soustraite à toute élaboration théorique. Or à limiter le figural à quelques illuminations critiques, Delorme manque la richesse et la complexité du concept autant que l'heuristique de son pouvoir analytique.

Le signifiant imaginaire contient très peu d'exemples analytiques. Parmi ceux qu'il convoque malgré tout on retiendra le fondu-enchaîné, cette solution de montage qui consiste à confondre progressivement la fin d'un plan avec le début du suivant tout en laissant glisser le passage de l'un à l'autre afin de produire un effet d'enchaînement narratif. Or c'est en mélangeant physiquement deux signifiants que le fondu quitte sa seule valeur de ponctuation filmique – sa fonction dans l'ordre de la rhétorique narrative – pour atteindre sa valeur figurale – son effet plastique dans l'ordre de la figuration. Contrairement au changement de plan *cut*, le fondu-enchaîné fait passer une image *dans* une autre. Mais contrairement à la surimpression le fondu-enchaîné donne à ce mouvement un caractère continu qui altère la première image qui tend à s'effacer au profit de la seconde qui apparaît. Le film donne lieu à une image hybride, mélangée, condensée en somme. Si la secondarité du phénomène filmique demeure pleinement intelligible – les images fondues et enchaînées font valoir leur fonction codique – la primarité n'y est pas moins remarquable comme il en va «dans la définition freudienne des “procédés de figuration” propres au rêve (= figuration: on voit par ce mot que Freud lui-même pensait à une sorte de rhétorique primaire)»²⁷.

L'efficacité narrative de l'enchaîné ne supprime donc pas l'efficace figurale du fondu, pas plus que ce qui se forme à l'échelle du film – l'enchaînement narratif – n'exclut pas la déformation – la condensation plastique. Le travail du film doit ainsi s'entendre en maintenant à égalité la logique narrative qui vise la conservation du signifié diégétique et les procédés de figuration qui investissent les plans affectifs de l'expression. Loin de distinguer métaphore et métonymie en réduisant la première à la condensation et la seconde au déplacement, Metz est parvenu à montrer que cette figure filmique est en définitive dotée d'une force métonymique par contiguïté et transitivité et d'un pouvoir métaphorisant par association d'images.

Penser l'image par montage ne pouvait que produire une réforme de la notion d'image dégagée des lois de la représentation classique. Que le cinéma ait dû restaurer la fonction unitaire et centrée de la représentation occidentale en soumettant l'image aux fonctions intégratrice de l'*historia* ne lève donc rien aux puissances libérées par le montage. A cet égard le montage est bien plus qu'une technique compositionnelle, qu'elle soit au service d'un récit ou d'un photomontage: il est bien plus à comprendre comme une *nouvelle image de la pensée* qui rend possible un vaste ensemble d'opérations poétiques non directement subordonnées à la fable cinématographique. Les études théoriques entreprises par Eisenstein sur l'idée de montage dans ses textes sur l'architecture ou sur Le Greco²⁸ ont depuis longtemps démontré que le nom de montage pouvait désigner des procédés poétiques non cinématographiques.

Tout dernièrement, dans son essai *L'invention du concept de montage*, Dominique Chateau en a souligné le paradoxe philosophique en distinguant la

²⁷ C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris 1977, p. 345.

²⁸ S.M. Eisenstein, *Cinématisme*, Dijon 2009.

notion (qui relève de la pratique) du concept (qui suppose une théorie, théorie qui vient avec le cinéma). Voilà qui devrait nous inviter à poursuivre en ce sens une enquête archéologique et à distinguer le *concept* qui soutient la très grande diversité des *formes poétiques* appliquées à un art particulier – c'est le problème de l'œuvre qui règle son activité poétique sur les conditions d'un mode de composition – de la *catégorie esthétique* qui vaut pour plusieurs arts – c'est le problème de l'art qui accorde à l'acte de création par montage des valeurs particulières. On peut ainsi penser à la valeur subversive du montage dans la création théâtrale des années 20 ou à ces cinéastes qui, comme Godard, Marker ou Farocki, ont fait du montage un *mode de connaissance* à part entière. Si Eisenstein est considéré comme l'un des plus importants théoriciens du montage, ce n'est pas tant pour ses calculs sur le nombre d'or ou pour ses typologies de montage, mais parce qu'il a rapidement compris que le montage impliquait un changement à l'échelle de toute notre culture visuelle présente et passée. Cette nouvelle pensée de l'image qui s'invente avec le cinéma s'accompagne de conséquences phénoménologiques considérables. Premièrement l'image ne se limite pas à ce qu'elle montre: ses titres visuels et documentaires recueillent une part non inscrite de visible, de sujet et de forme qui en modifie la valeur et le sens. Deuxièmement l'image est dépendante de ce qui se joue entre les images: ce qu'elle montre n'est jamais que le résultat de ce qu'elle monte. Troisièmement l'image, qui ne se confond pas avec le plan, concède la forme changeante des coupures et des bifurcations qu'elle opère dans la matière filmique.

Le mouvement oblige à dialectiser le permanent et le devenir, l'état et le processus, la forme et le mouvement qui donne forme. Cette compréhension élargie de l'image se retrouve chez Jean-Luc Godard, dans ses *Histoire(s) du cinéma*, qui ont su réactiver une ancienne conception de la figure portée par les pères de l'église dès les premiers siècles de l'herméneutique chrétienne. On doit au travail philologique conduit par Erich Auerbach sur le mot *figura* une exposition raisonnée de son spectre sémantique qui concerne des aspects aussi bien plastiques, rhétoriques qu'herméneutiques. C'est ce dernier aspect, en définitive méconnu en dehors de son champ de relevance, la patristique latine, que Godard a investi en déployant les possibilités signifiantes de l'interprétation figurative. Rappelons qu'elle consiste à établir un rapport entre deux événements ou deux personnes séparés dans le temps, en garantissant au premier un rôle de prophétie et au second un rôle d'accomplissement. Comme le résume fermement Auerbach:

la prophétie figurative suppose l'interprétation d'un phénomène terrestre par l'entremise d'un autre; le premier désigne le second et le second accomplit le premier. L'un et l'autre demeurent des événements historiques²⁹.

Le procès fait aux *Histoire(s) du cinéma* repose pour l'essentiel sur un malentendu. Les défauts reprochés à Godard dans sa manière apparemment très libre de faire de l'histoire, de se faire historien-plasticien par remplois d'images

²⁹ E. Auerbach, *Figura* (1938, 1944), traduit et préfacé par M.A. Bernier, Paris 1993, p. 66.

soumises à de violentes déformations, ont tout simplement méconnu la vision figurative de l'histoire défendue par Godard. Jacques Rancière³⁰ est l'un des rares exégètes des *Histoire(s)* qui soit parvenu à mettre au jour la nature figurale de sa poétique et à distinguer la perspective figurative de l'histoire qui justifie ses montages d'images, qui, à première vue, semblent malmener les documents et les fictions mobilisés. Godard en effet n'envisage l'image que sous les espèces de la figure et cela à un triple niveau de figuralité. C'est premièrement le niveau figural du déroulé narratif qui fonctionne par ré-enchaînement métaphorique. Godard renverse les rôles du fondu et de l'enchaîné, il fait de la métaphore et de ses effets de condensation le moyen d'une progression narrative qui procède par déplacements et par glissements successifs. Puis à un deuxième niveau on trouve les intrications figurales qui se font entre les arts et les médiums différents que Godard convoque.

Les propriétés figuratives des tableaux, des photographies et des films sont ainsi soumises à des recombinaisons et des déformations plastiques qui leur assignent comme dans le rêve de nouvelles fonctions. Enfin, à un troisième niveau, Godard reconstruit un imaginaire cinématographique à partir d'un désir d'histoire déçu. Ce que le cinéma n'a pas su faire jusqu'au bout, maintenir «la fraternité des métaphores» contre le commerce des histoires, Godard le recherche et le trouve dans des montages d'image qui refont l'expérience de l'histoire: c'est ce tableau de Goya qui fraternise avec des images de prisonniers, ou bien encore ce photogramme de Renoir qui vient à la rencontre de ce tableau d'Uccello. En inventant une iconologie poétique qui engage l'efficacité travaillante de la figure, ici comprise dans ses puissances figurantes, Godard ne fait donc pas du cinéma une machine visionnaire qui projette l'histoire ou qui la prophétise, il compose un dispositif d'interprétation de l'histoire à partir du cinéma, capable de tracer des correspondances, d'établir des rapprochements, de consigner des survivances et des métamorphoses, des réminiscences et de l'oubli.

Des images du rêve aux images de l'art, c'est une même condition de figurabilité qui gouverne toute pensée qui prétend s'exposer dans l'art comme dans le rêve, ainsi que l'a souligné Hubert Damisch dans un essai, *Le jugement de Pâris* (1990), qui s'est attaché à rapprocher Sigmund Freud et Aby Warburg, la psychanalyse et l'iconologie et à promouvoir une iconologie devenue enfin analytique. Une leçon a fini par s'imposer qui veut que la pensée, fut-elle soumise aux lois de l'*historia* la plus contraignante, n'en demeure pas moins toujours libre d'en contourner la règle en lui opposant le travail de la figurabilité qui expose l'image à des transformations compatibles avec l'apparente lisibilité de sa représentation. Entre l'image et la représentation, entre le visible et les formes s'est fait jour un écart que le nom de *figure* est venue occuper théoriquement. C'est à cet espace que se consacre aujourd'hui la théorie du figural.

³⁰ J. Rancière, *L'image pensive*, in Id., *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.