

[Publié en OpenEdition : <https://ceserh.hypotheses.org/715>]

Le pouvoir poétique des images de cinéma

À la suite d'une conférence donnée dans le cadre du colloque « Un cinéma poétique ? »¹ et de la mise en ligne de la captation vidéo de cette conférence sur le site <http://mdrn.be/studio/sémir-badir-la-poésie-des-métaphores-visuelles-au-cinéma>, un étudiant du Master en Études cinématographiques de l'Université de Grenoble m'a soumis une batterie de questions qui ont conduit au présent entretien écrit.

Sémir Badir

Younes Al Maghribi : — *Vous dites que certains plans sont interprétables comme des métaphores, ainsi que leurs traductions verbales peuvent en témoigner, mais que ces traductions ne rendent pas compte pour autant des effets qu'ils ont dans les films. Pensez-vous que l'expression verbale a plus de liberté (à nommer librement) par rapport à l'expression par images qui se retrouve limitée par l'exactitude des procédés cinématographiques (cadrage, montage, traitements et durées des plans...) qui sont de nature objectuelle absolument concrète ?*

Sémir Badir : — Il me paraît évident que la nature sémiotique des mots et des images est différente et que cette différence intervient en effet dans leur interprétation en termes de métaphores.

Lorsqu'on dit des mots qu'ils sont arbitraires, il faut le comprendre d'au moins deux manières. D'une part, les sons (ou les lettres) n'ont pas de signification en soi. D'autre part, les significations qui se rattachent aux mots s'imposent, au moins pour une part, à l'auditeur (ou au lecteur). Une métaphore verbale se détache doublement de ce fonctionnement arbitraire : elle prend une certaine liberté avec le processus de désignation véhiculé par la langue et, de plus, elle a l'air de doter le mot d'une évidence à signifier, évidence à laquelle les sons ou les lettres participent souvent. Lisez ces vers de Victor Hugo :

**L'onde, de son combat sans fin exténuée,
S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer,
Fait de toute la mer un immense baiser.
(*Les Contemplations*, VI, 10).**

Hugo prend une certaine liberté à employer *baiser* dans un contexte où le mot n'est pas attendu ; mais la signification qu'il y reçoit n'est pas tout à fait étrangère à sa sonorité (douceur du *b* et du *s*, longueur des deux sons *ai* et *-er*). C'est ce que j'appellerai une métaphore *heureuse*.

Au contraire, dans les images, chaque zone, chaque élément figuratif a une signification en soi, mais la signification de l'image elle-même ne dépend d'aucun dictionnaire, elle est toujours interprétable selon le contexte et l'expérience du spectateur.

Dans les trois exemples que je donne², on voit bien, d'une part, que le contexte est déterminant et qu'il tend à canaliser la signification à donner aux images (sans quoi ces

¹ Colloque organisé par Nadja Cohen qui s'est déroulé les 7, 8 et 9 février 2019 à la K.U.L. et à la Cinematek.

² Un plan de poules caquetant dans *Furie* de Fritz Lang ; le plan d'une balle qui verse hors du chemin dans *M le maudit*, également de Fritz Lang ; et la scène où Charlot s'apprête à manger le lacet de sa chaussure, en le faisant tourner sur une fourchette, dans *La ruée vers l'or*.

images de poules, de balle et de lacet risqueraient bien de demeurer sans fonction), d'autre part, que l'expérience du spectateur est sollicitée, en particulier, pour la première, sa compétence langagière (on lui demande d'activer, *pourvu qu'il la connaisse*, la métaphore usée, non poétique, du « caquetage de femmes ») et, pour la seconde, sa connaissance d'une fonction symbolique associée à un ballon à la dérive (indépendamment de toute représentation par l'image).

Alors, pour répondre précisément à votre question : l'expression verbale est ordinairement plus contrainte que l'expression visuelle ; la métaphore y apporte une certaine liberté, alors que les supposées métaphores visuelles que j'ai analysées canalisent la signification dans une direction précise. C'est la raison pour laquelle je conteste leur qualification métaphorique.

Y.A.M. : — *Dans le film The Gold Rush (1925), durant la scène où Charlot mange son lacet de chaussure, vous dites que ce n'est pas « par métaphore » que le lacet ressemble à un brin de spaghetti car Charlot mange vraiment sa chaussure dans la diégèse. Si par exemple l'expression « manger son lacet » avait un aspect métaphorique poétique (ce qui n'est pas du tout le cas), et que le contexte de la scène donnait à estimer que cette action vient pour donner un effet d'abstraction, est ce qu'on pourrait vraiment parler de métaphore visuelle dans ce cas ?*

S.B. : — **Dans quel contexte verbal, le lacet et les spaghetti pourraient-ils entrer dans un rapport métaphorique ? Soit pour déprécier un plat de spaghetti, aussi coriaces que des lacets ; soit pour déprécier un lacet à nouer à sa chaussure, aussi fragile ou aussi glissant qu'un brin de spaghetti cuit. Il n'y a pas d'autres contextes usuels où la forme commune aux spaghetti et aux lacets peut servir à les rapprocher.**

Nous trouvons-nous devant l'un de ces cas avec cette séquence de *La ruée vers l'or* ? Pas vraiment. L'appréciation à laquelle sert la métaphore (bien piètre métaphore) du lacet pour un plat de spaghetti est renversée : de dépréciative, elle est rendue positive. Le lacet de sa chaussure est aussi bon qu'un plat de spaghetti. Du moins c'est ce dont Charlot se persuade, avec moult détails drôles et émouvants.

Si l'on estime que la forme seule, commune aux deux objets, est suffisante à la qualification métaphorique, il n'y a pas de problème à voir dans cette séquence un procédé métaphorique. En revanche, si on admet que les métaphores valent d'abord par leurs effets, alors la scène doit au contraire être tenue pour anti-métaphorique : affamés comme ils le sont, les protagonistes ont intérêt à trouver la chaussure comestible, à la fois objectivement (le cuir, somme toute, est d'origine animale et peut être ramolli par la chaleur) et subjectivement (grâce à la mise en scène culturelle du repas, avec l'effet d'analogie entre un lacet mis dans une assiette et un plat de spaghetti).

C'est en tout cas dans cette perspective que j'avais commenté cette scène de *La ruée vers l'or*. À la réflexion, j'ajouterai un point de vue supplémentaire, qui concerne l'effet sur le spectateur. Pourquoi la scène est-elle comique et poignante tout à la fois ? Parce qu'il y a une disproportion entre les efforts de persuasion consentis par Charlot afin de faire de la chaussure l'objet d'un bon repas et l'état de désespoir auquel les protagonistes sont réduits. Or, dans les métaphores verbales aussi il peut y avoir un effet comique produit par une disproportion. Supposez qu'au restaurant vous parliez d'un plat de spaghetti comme d'un plat de lacets. Il y a une disproportion évidente entre votre

appréciation gustative et l'analogie alléguée. Il y a donc un effet apparenté dans les deux scènes.

J'en reviens alors à la conclusion de ma conférence : les exemples que j'évoque ne démontrent pas l'impossibilité de considérer des métaphores au cinéma mais suggèrent que le fonctionnement métaphorique, si on tient à le leur appliquer, ne rend pas compte de tous leurs effets ni de leur émanation poétique.

Y.A.M. : — *Le premier effet de la métaphore que vous suggérez dans votre réflexion vient de l'étymologie du mot, qui signifie transport d'un lieu à un autre lieu. Vous opposez le fait de nommer par analogie en littérature au fait de déporter l'attention du spectateur, au cinéma, vers une autre scène d'énonciation qui se retrouve sujet à une abstraction. Pouvez-vous expliquer ce concept ? Est-ce que vous pensez que cette ouverture et cette abstraction à laquelle est sujet ce concept de transport au cinéma est ce qui la rend poétique ?*

S.B. — Je ne dirais pas que la métaphore, prise dans son sens étymologique, transporte le spectateur vers un lieu « abstrait ». Sans doute ce lieu est-il « moins concret », en ce sens que c'est un lieu inattendu. Mais ce n'est pas une simple vue de l'esprit, un lieu sorti directement de l'imagination du spectateur. Par exemple, dans le plan de *Madame de...*, où les morceaux de la lettre déchirée se confondent avec des flocons de neige, tout est bien visible mais configure un lieu qui se déconnecte peu à peu, par la durée du plan, de l'histoire racontée. De même, dans *Une étoile est née*, le peignoir emporté par la marée n'a rien d'abstrait. Simplement, l'insistance avec laquelle la caméra s'attarde sur lui invite le spectateur à regarder autre chose que l'espace produit par l'enchaînement des plans.

Pour reprendre les choses avec plus de recul : en dépit du changement des plans et des points de vue, un film invite habituellement le spectateur à construire un espace homogène dans lequel se déroule l'histoire racontée ; et le montage des plans aide le spectateur dans cette construction en respectant toute une série de règles, dont celles du raccord. La métaphore, au sens étymologique de transport d'un lieu vers un autre lieu, permet d'envisager le mouvement inverse : elle cherche à rompre l'homogénéité de l'espace ; et elle le fait là où cette rupture est la plus improbable, à savoir au sein d'un plan unique. Toutefois, comme cette rupture est graduelle, comme par ailleurs elle est passagère (puisque, dans le plan suivant, on retourne généralement à l'espace homogène précédemment construit), cette rupture n'offre qu'une forme d'ouverture, de déconnexion, comme une porte s'ouvrant sur un ailleurs. De quoi est fait cet ailleurs ? On ne sait pas bien. Il est visible, et même concret, mais ce n'est pas là que l'histoire se passait jusqu'alors, ou bien c'est comme si tout à coup on voulait nous raconter une autre histoire, celle de ces bouts de papier qui s'envolent ou celle de ce peignoir qui dérive dans la mer. Est-ce poétique ? Sans doute ! Cela en a au moins la puissance.

Le concept de « scène d'énonciation », je l'emprunte à la sémiotique pour préciser que les espaces que le spectateur voit et construit sont toujours ceux qu'on lui *présente*. Ce sont des espaces qui sont, pour partie, objectifs, et, pour autre partie, subjectifs dès lors que, pour les voir, le spectateur dépend d'un autre regard — peu importe qu'on attribue ce regard à la caméra, au réalisateur ou à un personnage du film. Ainsi, quand je dis qu'un plan « s'attarde » ou même simplement qu'il « dure », j'en appelle à une intention selon laquelle il est jugé plus long que prévu. La scène *d'énonciation*, pour la différencier de la scène *énoncée*, c'est donc celle par laquelle un espace est rendu subjectif et est rempli d'intentions, même si on ne sait pas toujours quelles intentions lui imputer au juste.

Y.A.M. : — *Cette notion de déplacement met en évidence le mouvement d'un concept vers un nouveau lieu, ce qui favorise son abstraction. Est-ce que vous pensez que tout déplacement pris dans ce sens serait poétique ?*

S.B. — Ce qu'il y a lieu de qualifier de « poétique » est très flou. Dominique Combe a montré que le partage de la littérature entre la poésie, d'un côté, et le récit, de l'autre côté, est caricaturale et ne trouve sa pertinence que dans des enjeux esthétiques propres à une époque, la fin du XIX^e siècle³. Au cinéma, on a souvent l'impression que, dès qu'un film s'écarte un tant soit peu des conventions narratives, il est susceptible d'être tenu pour poétique. Dans ces conditions, je ne serais pas trop enclin à définir ce qu'on entend par là, ni à cerner des moyens ou des fonctionnements poétiques.

La question, ça serait plutôt de savoir pour quel enjeu un cinéaste revendiquerait une démarche poétique. Et, quant au spectateur, de savoir à quel désir correspondrait un film poétique. Pasolini a écrit là-dessus. Je vous invite à aller y voir. Pour le spectateur, je ne peux parler que selon mon expérience personnelle. J'ai en mémoire, par exemple, ma découverte, à vingt ans, des grands films romanesques du muet — *Greed*, *Sunrise*, *Vampyr* ou *L'éventail de Lady Windermere*. Je les ai trouvés extraordinairement poétiques. Pourquoi ? Eh bien, je pense que j'étais subjugué par une *forme* alors inconnue de moi : notamment la dissociation des visages et des paroles, le contraste du noir et du blanc, la lenteur générale des mouvements. C'était bien des histoires que ces films me racontaient, mais dans une forme de cinéma qui m'était donné à éprouver pour la première fois. Le cinéma entretient depuis longtemps ce désir-là en moi : de voir le monde, selon les histoires qui s'y passent, d'une manière neuve, d'ouvrir le monde désirablement à mon regard. Je ne crois pas possible de dissocier l'impression poétique du désir de beauté. Il n'y a pas de film, de scène, de plan qui me donne une impression poétique si je ne le trouve pas beau. Le poétique implique un déplacement de mon expérience, une ouverture dans les formes de représentation du monde, oui. Mais accompagné du désir esthétique que ce déplacement et cette ouverture me procurent.

Y.A.M. : — *Pensez-vous que la présence de métonymies et la possibilité de faire analogie par des symboles peuvent avoir un pouvoir poétique semblable aux effets métaphoriques au cinéma ?*

S.B. — Oui, je suppose que tout ce qui met l'accent sur les formes est susceptible d'être poétique ; mais, certainement, l'accent sur les formes ne suffit pas à produire cet effet. Prenez, par exemple, le plan final de *North by Northwest* dans lequel les ébats sexuels présumés du héros et de l'héroïne sont « éclipsés » par un train s'engouffrant dans un tunnel : l'effet poétique de l'ellipse, de la litote, de la métonymie ou de la métaphore (peu importe en fin de compte la figure rhétorique par laquelle on l'analyse, et la pertinence de chacune de celles que j'ai énumérées est plausible) me paraît désormais perdu là où je ne reçois plus qu'un prétexte d'amusement sophistiqué (de l'ordre du clin d'œil) mais convenu.

Pour répondre d'une manière plus constructive à votre question, il faudrait envisager de différencier les *pouvoirs* de l'image de cinéma, mais je serais bien en peine de vous faire une proposition synthétique qui aille en ce sens. À propos du plan de *Fury* que je commente, je mets en avant le pouvoir *argumentatif* du caquetage des poules : il s'agit de faire comprendre au spectateur qu'une information donnée s'est transformée en rumeur. Quant à la séquence de *M le maudit* qui se rapporte au meurtre de la petite fille, j'évoque un

³ Dominique Combe, *Poésie et récit: une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

pouvoir d'*abstraction* et de *symbolisation*. À mon avis, ces pouvoirs méritent d'être distingués du pouvoir poétique.

Vous aurez compris que, pour moi, les pouvoirs de l'image et ses effets forment une paire de complémentaires. Comment se fait-il que l'image soit dotée de « pouvoirs » si elle est toujours visible et concrète ? En faisant droit à la distinction, déjà évoquée, entre l'*énoncé* de l'image, qui relève de la perception objective, et son *énonciation*, avec les intentions de signification qu'on lui prête.

Y.A.M. : — *Comment le pouvoir analogique du concept de "faire image" fonctionne-t-il pour créer un effet poétique proche de la métaphore ? Est-ce que vous pensez que ce concept produirait des métaphores visuelles presque correctes ?*

S.B. — Dans un second temps, j'ai envisagé en effet une autre définition possible de la métaphore, selon laquelle la métaphore propose une « image ». C'est la définition la plus commune : quand on dit d'une expression verbale que « c'est une image », il y a généralement un fonctionnement métaphorique à l'œuvre. Alors je me suis intéressé au rapport que cette métaphore comme image peut instruire au profit du cinéma.

Je suis parti d'une réflexion de Paul Ricœur. Dans un article consacré à l'imagination⁴, celui-ci affirme qu'une métaphore ne propose pas tant un nom étrange qu'une déviation de la focalisation de l'esprit. Dans les vers d'Hugo déjà cités, *baiser* ne nomme pas bizarrement quelque chose qui serait ordinairement nommé autrement (cherchez ce mot, vous n'en trouverez pas d'adéquat) ; plutôt, ce mot perturbe l'imaginaire attaché au milieu marin et active l'imagination du lecteur vers des actions et passions qui sont, pour la mer, nouvelles. Dans cette perspective, on dirait mieux, assurément, que les images filmiques sont à l'instar d'actions (même passives) plutôt que de noms : il s'y *pass*e quelque chose ; ou plutôt, l'image est cette chose même qui se passe. Ça me paraît particulièrement frappant dans les plans où il y a un effet d'ouverture à l'iris : c'est toujours un monde-en-vie, une action qui se dévoile, même si le plan montre une chaumière ou un rivage. L'expression « faire image » est une manière de souligner ce qui, pour le cinéma, est le plus naturel : non pas montrer (l'équivalent de nommer), mais façonner et mettre en scène un monde.

Mais vous comprenez alors mon problème : *tout*, au cinéma, est à rapprocher d'une métaphore verbale entendue comme pouvoir de faire image ! Le poétique ne trouverait donc pas à s'y reconnaître.

Y.A.M. : — *Le cinéma tend à explorer une composante mémorielle et onirique dans le traitement visuel des images, ainsi que la métaphore en poésie tend généralement à décrire d'une manière fantastique (dans le rapport analogique entre les mots) le monde par le regard du poète. Est-ce que vous pensez que cette finalité est essentielle au cinéma pour être poétique ?*

S.B. — Voilà. Je crois que vous signalez une piste, peut-être pas unique, mais certainement très suggestive, pour tenter de saisir l'image poétique. Seulement, je crois qu'il faut être prudent dans ce que l'on avance. Il ne s'agit pas de fermer les yeux pour laisser l'image parler en soi ! Ce n'est pas comme ça que le cinéma fonctionne. Il est question de latence, c'est-à-dire d'étirement dans la durée, et de déport. Puisque le cinéma tout entier consiste à faire image, il s'agit d'abord de désenchaîner les actions attendues (latence) afin de les

⁴ Paul Ricœur, « Imagination et métaphore », *Psychologie médicale*, 1982. Disponible en ligne (au format pdf) : www.fondsriceur.fr/.../articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf.

réenchaîner ensuite sur d'autres qui le sont moins (déport). La mémoire et le rêve ne sont pas les nôtres. Ni ne se reflètent forcément dans l'énoncé des images. La mémoire et le rêve deviennent des *énonciations* : des pouvoirs et des effets contenus dans les images.

La séquence finale de *Barton Fink* (des frères Coen) est sans mélange à ce sujet : lorsque le hall d'hôtel s'enflamme brusquement, le spectateur se doute que quelque chose s'est réveillé (le diable probablement) qui était déjà là, en puissance, dans les multiples plans précédents où les personnages traversaient ce hall. Or ce n'est pas le monde de la fiction qui flambe : ça serait verser dans un univers fantastique avec lequel le film a peu à voir à mon avis. Ce n'est pas non plus qu'on veuille suggérer que le film brûle, comme on en a pu voir l'effet dans *Persona* de Bergman. C'est véritablement l'image-fiction qui s'anime par le feu, et la capacité du cinéma à faire image.

Y.A.M. : — *Je trouve très intéressant le propos que vous avancez par rapport à l'étrangement et l'embellissement qui tendent à défamiliariser des gestes simples de la vie et rendre les choses familières étranges. Comment pensez-vous que ces effets se rejoignent dans la poésie visuelle et verbale en faveur de la poétisation du réel ?*

S.B. — L' « étrangement » est le substantif que Jean-Baptiste Renault a proposé avec bonheur, à partir de l'anglais *estrangement*, pour rendre compte de la latence et du déport que suscite l'image poétique. J'y ajoute une notion d'*embellissement*, en apparence fâcheuse car on ne la trouve plus appliquée qu'en architecture intérieure et en urbanisme. Car, voyez-vous, depuis la modernité, les arts ont un problème avec le beau, la poésie plus que tout autre ! En somme, « poétique » est une manière de beauté et, surtout, une manière acceptable de la dire, depuis que la poésie ne garantit plus le poétique : trop de mauvais vers, de vers plats ou désuets ont rendu la vie difficile aux poètes. D'où quantité d'efforts pour ressaisir l'essence de la poésie, — par le rythme, la fulgurance, le souci de la forme ou l'étrangement — qui sont, à mon sens, des manières détournées de parler du beau et de la beauté.

Pourquoi alors oser cette notion d'embellissement ? Parce que, sur un mode similaire à l'étrangement, je la conçois comme une opération. En tant que telle elle suppose une application momentanée, provisoire ; préparée, aussi. L'image poétique, c'est une image qui se fait étrangère et belle *au moment opportun*. Renault en avait un bon exemple : dans *Laurence Anyways*, drame psychologique de Xavier Dolan, un plan bref et soudain délivre le spectateur de la réalité brutale dans laquelle le film l'avait tenu enfermé jusque-là : un papillon sort de la bouche du personnage principal. Il y aurait bien des façons de gâcher cette image. Dans la photo de mode ou dans le clip vidéo, ce qu'elle évoque n'aurait pas trouvé la résonance qu'elle reçoit dans le film⁵, à savoir que le corps du personnage interprété par Melvil Poupaud est un cocon dans lequel s'est formé la chrysalide qui finalement prend son envol. Vous voyez, je décris la conversion transsexuelle, qui est le propos du film, en filant la métaphore. Mais le film se passe très bien d'une telle explicitation ; le spectateur n'a pas besoin de mettre des mots sur ce qu'il voit pour ressentir l'énonciation très particulière, poétique si vous m'en croyez, des affects qui se jouent alors.

⁵ Jamais une photo de mode ou un clip-vidéo n'a été poétique, mais seulement « arty », car il leur manque la possibilité d'en créer l'occasion.

Y.A.M. : — Vous avez évoqué dans votre propos cette notion de suspension temporelle et de silence. Comment à votre avis cette conception du silence donne à la matière visuelle un aspect poétique ?

S.B. — Il me semble qu'au cinéma les ralentis sont presque toujours silencieux, *a fortiori* les arrêts sur image, bien qu'ils peuvent être recouverts par une voix off (chez Scorsese) ou par la musique (par exemple dans *Peau d'âne* de Jacques Demy). Ils participent de ce fait au désenchaînement des images (le dialogue des voix étant un moyen puissant de raccord) et suscitent un autre faire image, une autre forme du monde vivant.

***Le Monde vivant* : c'est le titre d'un film d'Eugène Green, cinéaste que j'aime beaucoup. Dans un entretien pour *Les Inrockuptibles*, celui-ci dit que le cinéma est « une parole faite image ». Puis il insiste : « Dans mes films, il y a beaucoup de dialogues mais, même dans des séquences sans aucune parole, le cinéma reste la parole faite image »⁶. Faire de la parole, du silence aussi bien, une image ; faire ne peut que vouloir dire ici : « façonner », « fictionner ». Plus loin, il enfonce le clou : « ce sont des opérations naturelles puisque le monde naturel, vivant, n'est qu'une création de la parole ». Pas besoin de tirer cette affirmation du côté de la théologie : le poétique suffit à en rendre compte, à condition d'admettre, à nouveau, que la parole créatrice ne réside pas simplement en des mots énoncés mais bien en une énonciation de mots, avec des silences attendus et inattendus. Donc, oui, on peut charger un silence d'un pouvoir poétique : l'image en gardera la trace et l'effet.**

⁶ Entretien avec J-B. Morain, *Les Inrockuptibles*, 26/11/2003. En ligne : <https://www.lesinrocks.com/2003/11/26/cinema/actualite-cinema/eugene-green-le-monde-vivant/>.