

# **UN CINÉMA EN QUÊTE DE POÉSIE**

Couverture **crédit**  
Mise en page : Mélanie Dufour  
© Les Impressions Nouvelles – 2021  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

# **UN CINÉMA EN QUÊTE DE POÉSIE**

**Études réunies et présentées par Nadja Cohen**

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

## La poésie sans métaphore du cinéma

SÉMIR BADIR  
(FNRS/ULG)

Mon idée initiale pour cet essai était de rechercher les conditions en fonction desquelles une métaphore (visuelle) peut être tenue pour poétique au cinéma. Cependant, plus j'ai avancé dans cette réflexion, plus j'ai éprouvé de la peine à trouver de bons exemples de métaphore poétique. Même ceux auxquels j'avais pensé d'abord et sur lesquels j'avais lancé ce projet ne m'ont plus paru si indiscutables. Finalement, j'en suis venu à retenir une hypothèse radicalement différente, à savoir qu'à mon avis la présence de métaphore visuelle au cinéma est hautement improbable.

Cette hypothèse désespérante a été raffermie par la lecture du livre que Jacques Gerstenkorn a consacré à la métaphore au cinéma, livre très riche, bien agréable à lire, d'ailleurs immédiatement sympathique à mes yeux, dès lors je pouvais lire, dès son incipit, ces mots : « Au seuil de cette étude rhétorique, il me paraît préférable de prévenir les malentendus : le terme de métaphore qui figure en couverture est trompeur... à plus d'un titre<sup>1</sup> ». Un tel avertissement ne valait pas seulement pour reconnaître que l'auteur s'occuperait dans ce livre d'autres figures que la métaphore. Il suggérait d'emblée que la présence de la métaphore au cinéma resterait une question ouverte, discutable ; et l'auteur reviendra souvent sur cette incertitude, notamment pour souligner le rôle prépondérant de l'interprète

---

1. GERSTENKORN Jacques, *La métaphore au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 7.

(le spectateur)<sup>2</sup>, allant jusqu'à rejeter en dehors de la catégorie des métaphores l'exemple devenu parangon de son emploi au cinéma, au début de *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936), lorsque s'enchaînent le plan d'un troupeau de moutons avec celui d'une foule sortant d'une bouche de métro. Gerstenkorn affirme en effet qu'« au sens technique et strict de la tradition rhétorique, on ne peut parler ici de métaphore que par métaphore... ou par oxymore<sup>3</sup>! ».

Ce n'est pas toutefois en endossant ce point de vue « technique et strict » de la tradition rhétorique que je crois pouvoir tenir la position qui est désormais la mienne. Il est évident qu'un concept, dès lors qu'il quitte son champ initial d'application pour migrer vers un autre champ, est appelé à s'assouplir, en élargissant ses conditions d'application et en généralisant ses traits définitionnels. Rien ne me paraît, intellectuellement parlant, plus fécond que ces transferts conceptuels. Non, si j'ai l'idée aujourd'hui de refuser au cinéma toute métaphore, c'est dans l'espoir de capter quelques traits essentiels du médium

---

2. « Il n'y a que des *emplois métaphoriques* de marques non spécifiques » (*ibid.*, p. 141).

3. *Ibid.*, p. 163. Je ne reviendrai pas sur cet exemple qui, malgré les quatre pages que Gerstenkorn lui consacre, n'a pas rendu à mon avis tout son raffinement « chirurgical » (p. 162). Il a été noté en effet qu'un mouton noir fraie sa voie parmi les moutons blancs, mais comme il n'y a pas moyen de retrouver la présence équivalente de Charlot parmi les hommes qui sortent du métro, Gerstenkorn ne sait trop à quelle interprétation vouer son signe noir : engoulement dans la masse (version pessimiste) ou résistance de l'individualité (version optimiste)? Pour retrouver son chemin, il faudrait peut-être observer que le plan des moutons propose surtout une réponse, teintée d'ironie, à l'apparente contradiction contenue dans le carton précédent, comme celui-ci ouvre (après le générique) le film : « "Modern times". A story of industry, of individual enterprise — humanity crusading in the pursuit of happiness ». Comment l'entreprise individuelle pourrait-elle être assimilée à la croisade de l'humanité? Sans ce plan intercalé du mouton noir parmi les blancs moutons, la contradiction resterait en suspens.

cinématographique tels qu'ils rendraient la métaphore impropre à son art ou, si l'on préfère, à son faire poétique.

La réflexion va s'organiser autour de trois arguments. Le premier entend poser un cadre interprétatif : il ne sera admis de parler de métaphore qu'en raison de ses *effets* — effets *sémantiques, interprétatifs, esthétiques* : tous ces mots se valent dans ce contexte et tous sont dispensables. Les deux suivants nous permettront de considérer tour à tour deux manières, parmi les plus communes, de rendre compte des effets de la métaphore : d'abord, selon l'étymologie, par le transport d'un lieu à un autre lieu ; et ensuite, selon la langue ordinaire, par le pouvoir de faire image. En cours de route, cette réflexion fera intervenir deux textes qui ont eu une influence déterminante sur elle : un article d'Éric Rohmer sur la métaphore paru en octobre 1955 dans le numéro 51 de la revue des *Cahiers du cinéma*, comme il constitue le troisième volet d'un essai intitulé « Le celluloïd et le marbre » ; et un texte de conférence de Paul Ricoeur paru en 1982, soit sept ans après *La métaphore vive*, dans la revue de *Psychologie médicale* sous le titre « Imagination et métaphore ».

### **LA PRÉSENCE DE MÉTAPHORES VISUELLES AU CINÉMA NE PEUT SE JAUGER QU'AUX EFFETS**

Une telle affirmation devrait aller de soi. Les formes mêmes de la littérature et du cinéma étant nettement distincts, un concept technique comme celui de la métaphore ne peut être transposé d'un médium à l'autre qu'en fonction d'effets similaires ou analogues au sein des formes artistiques que ces médias manifestent.

S'il fallait s'en tenir aux caractéristiques formelles, seules les métaphores *dites* (par le narrateur ou par un personnage) pourraient être retenues. Par ailleurs, j'ai bien du mal à concevoir que des métaphores puissent être à la fois verbales (sur le plan

formel) et visuelles (quant à leurs effets), comme on cherche parfois à l'avancer, par exemple au bénéfice de cette séquence des *Deux Anglaises et le continent* (François Truffaut, 1971) où le narrateur reprend directement à l'œuvre de Pierre-Henri Roché cette métaphore associant chacun des protagonistes en présence avec une partie de torrent — chute, remous, bassin. Certainement il y a quelque effet à espérer en montrant, quand cette métaphore est prononcée, les protagonistes précisément en promenade au bord d'un torrent, mais cet effet ne ressemble nullement à celui qu'induit la phrase prononcée : pas de correspondances, encore moins de confusion, à l'image entre les êtres humains et les formes de l'eau. Semblablement, un peu avant dans le même film, lorsque Claude (et nous avec lui) observe Mrs. Brown jouer, afin de se réchauffer, au « citron pressé » avec ses deux filles, la métaphore relève exclusivement du registre verbal, quand même le plan nous aide à comprendre le jeu dont il s'agit et l'analogie qu'il suggère entre le mouvement de trois corps humains et un citron qu'on presse. Qu'il soit donc admis que je ne me préoccupe ici que de supposées « métaphores visuelles », en laissant aussi de côté, pour d'autres raisons, la musique et les bruitages.

Cette précaution prise, il reste que toute une série de cas reconnus comme métaphores (visuelles) par de nombreux auteurs, y compris des cinéastes, ne me paraissent pas pouvoir être retenus valablement parce que les effets obtenus auprès du spectateur sont bien éloignés de ceux que l'on peut attendre de la part de métaphores. J'évoquerai trois cas bien connus pour nous en faire une idée.

### Caquetage de femmes

À la vingtième minute (environ) de *Fury* (Fritz Lang, 1936), succède brièvement à une série de plans de femmes en conversation un plan de poules caquetant. Il n'en faut pas davantage

pour que certains y reconnaissent la présence d'une métaphore, conjoignant les protagonistes et les actions des deux plans, celui des femmes et celui des poules. Pourtant, l'évidence même sur laquelle se construit l'analogie en fait un exemple bien peu convaincant, et cela pour trois raisons. La première est que l'évidence du rapprochement dépend en fait des lieux communs de la langue ordinaire : les femmes sont souvent, dans la société machiste qui est la nôtre (en français comme en anglais), désignées comme des poules, et leur bavardage comme du caquetage. À ce titre, l'image ne métaphorise pas : elle illustre une locution nominale, le *caquetage de femmes*<sup>4</sup>. La seconde est que, même si l'on voulait prétendre que le montage de plans venait « raviver » une métaphore éculée (ce que je ne crois pas opportun), il faudrait remarquer que cette réactivation n'a pas en soi d'effet métaphorique. L'effet le plus probant de ce montage est en effet celui d'un gag consistant à prendre au pied de la lettre ce qui, précisément, n'est plus perçu comme métaphorique et n'en retient guère l'effet. La raison principale du rejet de cet exemple hors des métaphores se trouve toutefois encore ailleurs : si l'on veut bien être attentif au montage des plans, on observera que son effet ne vise pas seulement à faire sourire le spectateur. En fait, il y avait à montrer le développement d'une rumeur. Or si les premiers plans montrent bien comment une information peut se déformer dans l'interaction communicationnelle, il est plus délicat de rendre à l'écran une diffusion reléguant, comme c'est le propre de la rumeur, l'information au second rang. C'est précisément à cet usage que sert l'insertion du plan de poules caquetant : l'information y devient inintelligible (notamment en raison de la baisse du

---

4. Je ne veux pas sortir de mon sujet, mais on aura compris qu'il n'existe pas, ou très rarement, de « métaphores dans la vie quotidienne ». Je tombe en désaccord complet avec l'approche linguistique et cognitive, nullement rhétorique et discursive, de George Lakoff et Mark Johnson (*Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985) en cette matière.

niveau sonore) et les informateurs eux-mêmes rendus indistincts (notamment par leur nombre). Le plan suivant, où l'on retrouve des femmes en train de parler entre elles, bénéficie de cet effet de généralisation et d'abstraction. L'insert du plan de poules a donc une fonction argumentative, très éloignée du sens d'une simple correspondance entre bavardage de femmes et caquetage de poules.

### Belle perdue et ballon à la dérive

Dans mon premier exemple, les plans montés n'appartenaient pas au même univers diégétique. En voici un autre, encore emprunté à un film de Lang, où le montage ne déroge pas à la continuité diégétique. Au début de *M* (Fritz Lang, 1931), le meurtre de la petite fille est suggéré par un plan sur une balle avec laquelle on a vu l'enfant jouer, roulant abandonnée sur l'herbe, puis par une baudruche, que M a offerte à la petite fille, prise dans les rets de fils électriques avant de partir à la dérive. Ces plans freinent le récit en raison de leur durée et de l'absence de personnages humains ; ils sont dès lors donnés pour suggestifs. Mais quel en est l'effet au juste ? D'abord, celui d'une ellipse dans le récit : le frein implique aussi un saut. Ensuite, ils servent de lien entre deux séquences : celle où l'on a suivi M jusqu'à la petite fille et celle où l'on assiste à l'attente de plus en plus angoissée de la mère. L'enchaînement de plans peu articulés entre eux (une cage d'escalier, un grenier où pend le linge, un couvert mis sur la table, puis ceux de la balle et du ballon en baudruche), quoique compréhensibles dans l'univers diégétique, donne une impression de désertification, d'abandon, de vacuité. Là aussi, on assiste donc à une forme d'abstraction. Enfin, la balle comme le ballon, non moins que le couvert, ont une valeur métonymique : ils appartiennent à la petite fille et la représentent dans cette ellipse formelle. Bref, tous les éléments sont disposés en vue d'un effet de

*symbolisation*. Symbolisation active, aussi active que doit l'être le processus d'une métaphore digne de ce nom, cependant bien distincte de celle-ci.

### Lacet spaghetti

Troisième exemple, emprunté cette fois à *The Gold Rush* (Charles Chaplin, 1925) où l'on voit Charlot manger le lacet de sa chaussure à la manière d'un plat de spaghetti qui serait composé d'un unique brin de pâte. Cette fois, l'analogie n'est pas due au montage mais est rendue évidente par la forme respective du lacet et des spaghetti, par la situation du lacet dans une assiette et par la fourchette grâce à laquelle Charlot saisit le lacet. Pour autant, il n'y a pas moyen de voir dans cette analogie une métaphore. Où serait le gag, si c'était le cas? Ce n'est pas « par métaphore » que le lacet (comparant) *ressemble* à un brin de spaghetti (comparé) : l'effet comique vient de ce que Charlot mange vraiment (dans la diégèse) sa chaussure. Et à quoi servirait-il d'interpréter, à rebours, le brin de spaghetti (comparant), une fois cuit, à la ressemblance d'un lacet (comparé)? La scène représentée est bien celle d'un repas, pas celle d'un laçage de chaussures.

### Une traduction métaphorique n'équivaut pas à une métaphore

Il me semble que dans les trois cas d'analogie visuelle évoqués, le critique peut être abusé par la possibilité de repérer des métaphores dans la traduction verbale de ces effets visuels : *caquetage de femmes*, *balle perdue* (avec le jeu de mots connu *belle perdue* pour « fille perdue »), *ballon à la dérive*, *lacet spaghetti*, toutes ces expressions (non poétiques, cela va sans dire) sont interprétables comme des métaphores (la dernière comme métaphore *in praesentia*) ou comme contenant un processus apparenté à la métaphore. Mais ces traductions ne rendent pas

compte pour autant des effets que leurs correspondants visuels ont dans leurs films respectifs.

### TRANSPORT D'UN LIEU À UN AUTRE

J'en viens à présent aux effets propres à la métaphore. Ici, évidemment, on pourrait m'accuser de parti-pris interprétatif ou de subjectivisme, car les effets métaphoriques sont souvent envisagés comme riches et variés. Ils le sont en effet, non sans toutefois qu'on puisse ramener cette variété autour d'un ou deux traits de sens faisant consensus.

Le premier de ces traits est déposé dans l'étymologie même du mot : μεταφορά transport d'un lieu à un autre lieu, ou vers un autre lieu, qu'au contraire d'Aristote je prends dans son sens le plus concret : les lieux ne désignent pas des catégories de l'esprit, où ranger des espèces et des genres, ce sont à proprement parler des portions d'espace, physique ou mental, comme dans *métempsychose*, transvasement d'une âme d'un corps à un autre, ou dans *métastase*, positionnement au-delà d'un site initial.

Les théoriciens du cinéma, tels Jacques Gerstenkorn et Marcel Martin, peuvent débattre entre eux pour déterminer à quoi, analogie ou juxtaposition, est prioritairement redevable la métaphore<sup>5</sup>. Au regard des exemples évoqués plus hauts, il n'y aurait pas moyen de trancher. Je pense toutefois que, ce faisant, les deux partis ne saisissent que des mécanismes, des *moyens* (de production et d'interprétation), alors que je voudrais mettre au cœur de la métaphore une *finalité*. Cette finalité, cela consiste donc, en premier lieu, à mettre les choses en correspondance (mais à la manière ferroviaire), en déplacement, ou, comme le dit très justement Éric Rohmer, *en mouvement*.

Clairvoyant, cet article de Rohmer! Et qui ne manque pas d'audace non plus, lorsqu'il marque une préférence pour

---

5. Ce débat, dans lequel interviennent également Jean Mitry et Christian Metz, est organisé par Gerstenkorn (*La métaphore au cinéma, op. cit.*, p. 57).

Balzac, un prosateur, contre Baudelaire et Rimbaud, lesquels, en matière de poésie, n'auraient rien à proposer que des « naïvetés savantes<sup>6</sup> » ! C'est dire qu'avec Rohmer, nous pouvons nous recentrer sur notre sujet, qui concerne la poésie comme pouvoir d'expression par-delà les genres (prose ou vers) et même les médias (littéraire ou cinématographique). Et, si la métaphore est, selon l'auteur, la « démarche constante de la poésie », Rohmer ose constater, du haut de sa jeunesse (relative : il a alors trente-cinq ans), qu'à son époque la poésie se meurt de trop de métaphores. Or, poursuit-il, « le cinéma, nous dispensant de nommer, rend toute métaphore littéraire inutile. La beauté d'une vague captée en couleurs par l'écran large rend, plus que jamais, superfétatoire tout artifice de style<sup>7</sup> ».

Comment opère en effet la poésie dans la prose de Balzac ? Par une *mise en branle* générale engageant tout l'univers. Qu'on lise les phrases du *Père Goriot* retenues par Rohmer, notamment celles-ci :

« L'œil des jeunes gens sait tout voir : leurs esprits s'unissent aux rayonnements de la femme comme une plante aspire dans l'air des substances qui lui sont propres. Eugène sentit donc la fraîcheur épanouie des mains de cette femme sans avoir besoin d'y toucher<sup>8</sup> ».

C'est le *donc* qui enchante Rohmer : lois de l'univers transposables d'un lieu (végétal) à un autre (humain et sentimental), non selon une certaine vue de l'esprit, mais en raison d'une action proprement mécanique.

Or, pour notre critique, il en est de l'effet poétique d'une séquence de films exactement comme de celui des phrases d'un roman :

---

6. ROHMER Éric, « Le celluloïd et le marbre, III. De la métaphore », *Cahiers du cinéma*, 51, octobre 1955, p. 4.

7. *Ibid.*, p. 5.

8. *Ibid.*, p. 4.

« Quand le couple du *Voyage en Italie* revient de sa promenade à travers les ruines, le décor n'est que présent mais cette présence est plus éloquente que les plus belles sentences antiques sur la fragilité de l'homme et l'éternité de la nature<sup>9</sup> ».

La seule présence du décor est éloquente, elle fait effet en transportant le drame conjugal dans un lieu tout autre, celui des civilisations humaines.

Un second exemple (en réalité, Rohmer le présente en premier) est plus incisif encore et d'une portée plus radicale pour notre réflexion :

« Dans un film récent, *Une étoile est née* de Georges Cukor, nous voyons de même une vague mouiller puis emporter le peignoir laissé sur la place par James Mason : l'idée serait contestable si l'auteur n'avait voulu par là qu'indiquer le suicide de son héros : mais il y a dans le mouvement même du flot tant de noblesse et de splendide indifférence que je ne saurais blâmer son auteur d'un effet dont l'heureuse réalisation fait tout le prix<sup>10</sup> ».

Ces trois illustrations, la première romanesque, les deux autres filmiques, nous permettent de saisir le pouvoir de l'expression poétique : *il dispense de nommer* — et peu importe, à Rohmer comme à moi, que ce pouvoir soit tenu pour « métaphorique », à condition que ce soit en tout cas dans un autre sens que celui des métaphores littéraires. Mais à quoi donc est opposé ici « nommer » ? Pas à « montrer », selon l'opposition galvaudée du dire et du montrer (Wittgenstein) ou celle de l'histoire et du discours (Benveniste). Montrer ce que la métaphore littéraire nomme, ça reviendrait à symboliser, comme les exemples de *M* (pour le meurtre de la jeune fille) et de *A Star*

---

9. *Ibid.*, p. 9.

10. *Ibid.*, p. 9.

*is Born* (pour le suicide du personnage interprété par James Mason) peuvent le soutenir. Nommer ne s'oppose pas non plus simplement à « évoquer », à « faire allusion », selon l'opposition explicite vs implicite<sup>11</sup>. Nommer s'oppose ici, concrètement, à déporter l'attention du spectateur vers un autre lieu, non moins visible que le premier, vers une autre scène d'énonciation.

Il convient de prendre la mesure de la distinction que nous essayons de mettre en place. Tout se passe comme si deux formes possibles de transport étaient mises en balance, dont l'une était clairement assignable à la métaphore littéraire, tandis que le statut rhétorique de l'autre demeurerait incertain : transporter, cela peut signifier le transport *de... à...*, entraînant une substitution nominative des lieux ; dans certains cas, toutefois, cela s'infléchit dans le sens d'un transport *vers...*, opérant un décentrement sans substitution ainsi qu'une ouverture.

Un autre exemple, très beau, proposé par Gerstenkorn, est bien apte à nous faire sentir que le pouvoir de l'expression poétique se fait au cinéma, ainsi que le souhaite Rohmer, « sans le moindre recours apparent au symbole, à l'ellipse, l'allusion<sup>12</sup> » mais bien par un *déport* dans et par l'image. Il est emprunté à *Madame de...* (Marcel Ophuls, 1953) : « Louise (Danielle

---

11. Ne reconnaître que cette opposition, c'est encore risquer de s'empêtrer dans des partis-pris esthétiques, tel celui que Gerstenkorn reproche à Jean Mitry quand celui-ci, au nom d'une sacro-sainte transparence énonciative, rejette comme mauvais les montages métaphoriques qui transportent le spectateurs dans des lieux n'appartenant pas à l'univers diégétique du film (par exemple, le volcan en éruption dans *La Ligne générale* d'Eisenstein). Pour Mitry, seules les allusions les plus douces auraient un pouvoir figuratif conforme au cinéma. Par exemple, dans *Octobre* (Eisenstein, 1927), lorsque « Kerenski, montant l'escalier du Palais d'Hiver, s'arrête sous une statue qui semble lui tendre une couronne », là seulement, pour Mitry, « [Eisenstein] se sert de la réalité, il l'interprète mais ne la trahit pas » (MITRY Jean, *S. M. Eisenstein*, Paris, Éditions universitaires, 1956, p. 53 ; cité par GERSTENKORN Jacques, *op. cit.*, p. 142).

12. ROHMER Éric, art. cité., p.9.

Darrieux) déchire une lettre de son amant et la jette par la fenêtre du wagon ; les morceaux de papier se confondent alors avec les flocons de neige<sup>13</sup> ». Seulement, je ne voudrais pas admettre, suivant le commentaire de Gerstenkorn, que l'effet de ce plan sur le spectateur soit simplement d'analogie entre deux objets ayant la forme de petites taches blanches. Cela, ce n'est que décrire le moyen. L'effet de sens obtenu, je le vois dans l'insignifiance de cette lettre déchirée, emportée bien au delà des passions humaines, dans le tourbillon des forces naturelles.

Montrer, faire allusion, le langage verbal en est capable aussi. En revanche, pour déporter une chose vers une autre, un romancier doit user d'artifice et réaliser un tour de force (ce qui ne lui ôte aucun mérite). Au cinéma, déporter le regard vers un autre lieu est une chose naturelle, quoiqu'elle soit souvent difficile à réaliser *avec bonheur*<sup>14</sup>.

## FAIRE IMAGE

Le second effet de la métaphore à partir duquel je voudrais évaluer les forces d'expression poétique du cinéma est celui de faire image. De toutes les figures de rhétorique, la métaphore est celle à qui on reconnaît le plus la capacité à imaginer, à produire une ou des images dans l'esprit du lecteur sinon même, de façon plus incisive, à « faire image » en ce sens de *faire* que l'on reconnaît aussi à la *fiction* : créer ce qui, sans elles, n'existerait pas.

Je suis tout à fait Paul Ricœur lorsque celui-ci, dans l'article que j'ai mentionné plus haut, reconnaît à l'image deux

13. GERSTENKORN Jacques, *op. cit.*, p. 129-130.

14. C'est pour cette raison que la séquence des *Deux Anglaises et le continent* évoquée plus haut me paraît tout de même hautement poétique : non parce qu'elle transpose en image une métaphore dite, mais parce qu'elle commute en pouvoir de dérivation le pouvoir de nomination de la métaphore verbale.

pouvoirs : celui d'être là à la place d'une chose absente et celui d'être le moyen de croyance en une chose qui n'est nulle part ailleurs ; autrement dit, le pouvoir de l'image-copie face au pouvoir de l'image-fiction<sup>15</sup>. Et je serais également prêt à le suivre encore lorsqu'il entend faire de la métaphore un avatar de cette image-fiction dont le pouvoir, pour être clairement distingué de la reproduction perceptive, se loge dans l'imagination<sup>16</sup>. Mais j'admettrais moins volontiers toutes les implications que Ricœur en tire. En effet, reléguant le poids de l'image dans ce qu'il appelle « l'opération métaphorique », Ricœur en vient à gratifier la métaphore précisément du pouvoir naturel que j'ai attribué au cinéma, à savoir celui d'une *prédication déviante*, prenant le pas sur une *dénomination déviante*<sup>17</sup> : le propre de la métaphore consisterait, par un pouvoir propre à l'imagination, à *rapprocher* des choses qui, en principe, sont tenues éloignées l'une de l'autre, et non pas à nommer une chose par le nom d'une autre.

Or je pense que, bien plus justement, Ricœur saisirait par là le pouvoir même de l'image-reproduction. Car il n'est pas raisonnable de réduire l'action de reproduction à quelque activité passive. La reproduction cerne tout au contraire une action surveillée et maîtrisée, originairement très « bizarre » — il suffit de se rappeler l'anecdote, véridique ou fabulée, de la projection de *L'arrivée d'un train en la gare de La Ciotat*. La déviation est inhérente à l'image *en tant que* reproduction. Car la reproduction, en tout cas la reproduction *en image*, est une instanciation dotée d'une force quasiment concessive : elle rend une chose présente aux sens là où l'on ne l'attendait pas.

---

15. RICŒUR Paul, « Imagination et métaphore », *Psychologie médicale*, 1982, p. 2. Disponible en ligne (au format pdf) : [www.fondsriceur.fr/.../articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/.../articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf)

16. *Ibid.*, p. 2.

17. *Ibid.*, p. 4.

Ayons l'audace (d'aucuns diront la cuistrerie) de ramener cette discussion philosophique à un constat trivial : au cinéma, il serait vain de faire image puisque tout y *est* image. Le rapprochement des lieux n'y est pas seulement opéré par l'imagination ; il est perceptible par les sens, soit que deux lieux soient juxtaposés (par le montage), soit que deux lieux soient adjacents ou superposés (dans le plan). Il n'y a pas que l'imagination qui soit capable de fiction. Reproduire, c'est aussi opérer (faire œuvre), et, curieusement, la fiction n'y est pas ontologiquement différente du réel<sup>18</sup>.

Je donnerai pour finir quelques exemples qui me paraissent d'une bonne teneur poétique. Le commentaire quelque peu didactique du premier est proposé afin qu'on comprenne bien ce qui, dans les propositions de Ricœur, me paraît rester en deçà du pouvoir poétique du cinéma.

Il s'agit d'un plan de *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) commenté dans la thèse monumentale que Jean-Baptiste Renault<sup>19</sup> a soutenue en 2013 sur la métaphore, principalement en littérature et au cinéma : un papillon sort de la bouche de Laurence (Melvil Poupaud) au moment où celui-ci, résolu à devenir une femme, est abandonné par sa compagne. La translittération de cette image produirait une métaphore presque exacte : *Un papillon sortit de la tête de Laurence*. Et l'imagination du lecteur rapprocherait la longue évolution psychologique du transsexuel de la maturation d'une chrysalide jusqu'à son éclosion en papillon. Or, dans le film, cela

---

18. Je m'en voudrais de ne pas mentionner au moins en note ce que mes vues doivent ici à la réflexion philosophique que Stanley Cavell (*The world viewed. Reflections on the ontology of film*. New York, Viking Press, 1971) a menée au profit du cinéma.

19. RENAULT Jean-Baptiste. *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, Thèse de l'Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013, p. 907.

fonctionne à mon avis tout autrement : nul besoin d'imagination pour faire le rapprochement puisque le papillon sort *visiblement* de la bouche de Laurence. Le pouvoir poétique du plan se trouve ailleurs : dans l'effet de disruption que la présence d'un papillon vivant dans la bouche d'un être humain fait subir au réalisme social dans lequel baigne le film. Tout à coup, le film dérive vers une autre scène, plus introspective, où les êtres humains échappent à leur apparence corporelle.

Cet exemple est donc un cas de lieux adjacents au sein d'un même plan, comme le genre fantastique en a rendu le rapport assez fréquent (pensons, par exemple, au final de *Barton Fink* — d'Ethan et Joel Coen, sorti en 1991 — où une disruption démoniaque, en tout cas délirante, enflamme soudainement le banal couloir d'hôtel auquel le film avait habitué le spectateur).

Les cas de superposition se font, pour leur part, assez rares depuis Jean Epstein (sauf dans le cinéma d'art et essai) mais ils demeurent d'une grande efficacité poétique. Je pense par exemple à un plan de *Réparer les vivants*, film de Katell Quillevéré sorti en 2016 : pour rendre compte de l'accident mortel survenu aux jeunes surfeurs, le réalisateur a pensé à superposer la route de campagne déserte au petit matin avec la mer qui avance. Déport saisissant vers l'endormissement, le rêve et l'ensevelissement.

Pour la juxtaposition, on pourrait citer n'importe quel film de David Lynch. Il me revient toutefois aussi un insert, très bref, dans *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), d'une grange, comme on en trouve beaucoup dans l'arrière-pays américain, suspendue un instant dans les airs, juste avant qu'elle ne se fracasse au moment attendu où l'un des protagonistes masculins, prostitué à ses heures perdues, atteint la jouissance sexuelle. S'il ne s'agissait que de symbolisation, d'autres images auraient sans doute été plus directement lisibles. Mais le déport poétique ne cherche pas seulement à représenter la

jouissance masculine par des stratagèmes admis par la censure ; elle la transporte dans un lieu habitable partant en éclats.

## CONCLUSION

On aura compris, du moins je l'espère, que je n'aurai pas cherché à démontrer mon hypothèse, celle de l'impossibilité de présence de métaphore visuelle au cinéma. Mais j'ai tenté de l'exploiter afin de rendre compte des pouvoirs inhérents au cinéma, pouvoirs que, après bien d'autres, je serai enclin à croire aptes à une expression poétique. J'ai ainsi dégagé deux propriétés de l'image filmique : la contiguïté et la reproduction. Peu importe, en fin de compte, de savoir s'il faut dire, avec les « post-jakobsoniens » (ainsi que nomme Gerstenkorn les auteurs de *La révolution figurée*, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars et Pierre Sorlin), que ces propriétés se prêtent plus aisément à la reconnaissance de métonymies qu'à celle de métaphores !

Pour faire emploi d'une distinction proposée par Gilles Deleuze entre deux états de l'image, comme mouvement et comme temps (à condition de ne pas faire nécessairement du second état un avènement de la modernité), l'usage poétique des deux propriétés évoquées suscite, d'une part, déport et décentrement du mouvement (dans le cadre, du cadre lui-même ou entre deux plans), d'autre part, suspension temporelle et silence. C'est là l'acte le plus commun attribué à toute poésie : rompre avec le bavardage de la prose.

Mais il y a un second acte à lui conférer, qui, grâce à ce que Rohmer nous en a dit, est apparu en premier : désenchaîner l'image d'un récit (fictionnel ou documentaire) appelle son report dans un autre mouvement, plus rythmé, cadencé — une manière de chant par et dans l'image. Ce second ressort permet d'inaugurer ce que les théoriciens appellent parfois le « figural » ; ce qui a d'abord été transporté vers un autre lieu opère un

retour à l'image, en y imprimant une forme-figure originale, un motif susceptible d'être réitéré selon toutes les formes de reproduction dont l'image filmique a le pouvoir (à l'intérieur du plan aussi bien que dans des séries, soumises à de multiples variables, de plans et de séquences de plans).

Le premier acte conduit, selon l'heureuse expression de Jean-Baptiste Renault<sup>20</sup>, à un effet d'*étrangeté*, une façon de rendre l'image étrangère à ses enchainements ordinaires. Le second acte, dont le rythme et le figural sont les moyens, je n'hésiterais pas à en désigner l'effet comme celui d'un *embellissement* — car il n'est pas raisonnable de laisser à la seule décoration ornementale un effet si difficile à obtenir que celui-là. Aussi la poésie du cinéma apparaîtra-t-elle, dans une proportion sans cesse à rejouer, entre l'étrangeté du monde et son embellissement, *comme* il en est avec la métaphore dans la poésie verbale.

## BIBLIOGRAPHIE

- CAVELL Stanley, *The world viewed. Reflections on the ontology of film*. New York, Viking Press, 1971.
- FAHLENBRACH Kathrin (dir.), *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*, London, Routledge, 2016.
- GERSTENKORN Jacques, *La métaphore au cinéma*, Klincksieck, 1995.
- LAGNY Michèle, Marie-Claire ROPARS et Pierre SORLIN, *La révolution figurée*, Paris, Albatros, 1992.
- LAKOFF George et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1955 ; 5<sup>e</sup> éd., 2001.
- MITRY Jean, *S. M. Eisenstein*, Paris, Éditions universitaires, 1956.
- QUENDLER Christian, *The Camera-Eye Metaphor in Cinema*, London, Routledge, 2017.

---

20. Ici-même.

RENAULT Jean-Baptiste. *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, Thèse de l'Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013.

RICŒUR Paul, « Imagination et métaphore », *Psychologie médicale*, 1982. Disponible en ligne (au format pdf) : [www.fondsriceur.fr/.../articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/.../articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf).

ROHMER Éric, « Le celluloïd et le marbre, III. De la métaphore », *Cahiers du cinéma*, 51, octobre 1955, p. 2-9.

SITNEY P. Adams, *The Cinema of Poetry*, Oxford, Oxford U.P., 2015.

Achévé d'imprimer en janvier 2021 par Smilkov (EU)  
ISBN 978-2-87449-857-2 - EAN 9782874498572  
Dépôt légal : mars 2021