

Articoli/14:

La métaphore (,) entre les silences du langage et l'intervalle cinématographique

Thomas Lansoud-Soukate

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 08/12/2014. Accettato il 12/02/2015

Abstract: Metaphor is language, but not only. Other mediums can use it as well, although without employing so many tools for the transposition of events, the expression of ideas and the art of telling stories. Moreover, from the figure of speech settled in its semantic forms, to the figure of thoughts, prevailing by its formal structures, the invitation to besiege other fertile lands turns out to be for the metaphor a temptation to exile. It is certainly through its expressive, artistic and cross-disciplinary aspect that, that metaphor spreads out the best. This text will contemplate them on the meeting point between literature and cinema, between the presumed origins of metaphor and an art that, as Jacques Rancière said «has not only revived the old tradition of telling stories but has also embodied the role of its most faithful guardian»,... but not only.

1. Introduction

La métaphore est langagière, mais pas seulement. D'autres médiums peuvent s'y prêter, sans toutefois concentrer autant d'outils à la transposition des événements et des idées en expression, à l'art de raconter des histoires.

Mais de la figure de style, saisie en ses tournures sémantiques, à la figure de la pensée, prévalant par ses structures formelles, l'invitation à investir d'autres terres fertiles devient pour la métaphore une poussée à l'exil. C'est peut-être dans ses transversalités expressives et artistiques que cette métaphore là se déploie le mieux. Ce texte voudra envisager celles-ci aux convergences du littéraire et du cinéma, du foyer présumé de la métaphore et d'un art qui, comme l'a dit Jacques Rancière, «n'a pas seulement renoué avec le vieil art des histoires. Il en est devenu le gardien le plus fidèle »¹, ... mais pas seulement.

2. L'écart primordial

La métaphore n'est pas qu'une figure de style, un ornement du langage, un vecteur de son éloquence, elle annonce aussi d'une certaine manière son exact contraire, que le langage est inapte à dire.

¹ J. Rancière, *La fable cinématographique*, Paris 2000, pp. 9-10.

Procédant à des équivalences de termes sémantiquement fausses, elle suspend le rapport des mots à leurs référents. La métaphore dit ainsi que le langage n'est jamais à ce qu'il décrit, elle insiste sur le fait que le langage vise un monde qui ne cesse de lui échapper. Ce qui est de cette façon mis en exergue c'est le fondement apophatique du langage ; l'objet en soi visé par ce dernier c'est en réalité tout ce qu'il ne figure pas. Le mot ne traduit pas une présence différée du monde mais l'épreuve même de son imprésentabilité. Le monde ne se donne jamais à nous, la possibilité même d'exprimer le monde, comme le disait déjà métaphoriquement Maurice Merleau-Ponty, «suppose que le monde soit et reste horizon»². Le langage est l'expression même de cette distance au monde, le langage n'est possible que du fait de notre écart à celui-ci, si nous y coïncidions nous n'aurions point besoin de le dire.

Il n'y a pas lieu de voir là un appel au nihilisme du sens, un pur jeu de la textualité, car en effet, pour prolonger la citation de Merleau-Ponty, toute expression du monde, et plus généralement toute «ouverture au monde suppose que le monde soit et reste horizon, non parce que ma vision le repousse au-delà d'elle-même, mais parce que, de quelque manière, celui qui voit en est et y est»³. Le mot demeure empreint du surgissement du monde dans le vécu de l'être, de la présence d'un monde qui l'affecte, mais irréductible à ce dernier.

Ainsi, la métaphore n'engage pas à l'inanité du langage par la négation du monde, mais plutôt à sa reconquête, son réinvestissement. Elle peut s'envisager comme le moyen de redonner vivacité au langage. Elle brise simplement le carcan de l'objectivité prétendue des signes. Ici les signes n'ont pas la valeur forte de l'institution des systèmes linguistiques, de celle par laquelle la parole et les mots qui la composent sont assurés de leur définition et de leur syntaxe. La métaphore instigue un autre rapport au monde, moins assuré, moins péremptoire. Le langage ne s'y donne plus le monde, il en conçoit des propositions.

Le cinéma aussi souffre particulièrement de cette injonction à conquérir le réel, instruisant là la problématique de l'impression de réalité qu'est censé lui assurer son dispositif automatique d'enregistrement audiovisuel.

Pourtant ce que nous montre l'image cinématographique n'est pas un fragment, une portion du réel, ce que le cinéma capte du réel, «la prise, l'empreinte, est perpétuellement mouvante (mise en mouvement), changeante (elle est syntaxique et s'inscrit, par conséquent, dans un travail ou un réseau discursif) [...] la feuille indicielle de l'image photo-cinématographique porte au compte du récit les tracés référentiels qui en émanent»⁴. Le cadre de la prise vue, la durée des plans, le montage, et toutes les figures esthétiques qui y prennent place, ne laissent pas augurer d'une véritable neutralité cinématographique.

En quelque manière le cinéma cristallise même la genèse par le biais de laquelle notre perception du monde se fait écriture, et l'écriture articulation

² M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1979, p. 134.

³ *Ivi*, p.134.

⁴ L. Roy, «Essai pour une phénoménologie de la référence: l'image au cinéma», *AS/SA*, Toronto, n°2, 1996, p. 154.

construite du monde. Ainsi engagé, le cinéma fait valoir sa portée iconique et symbolique, sa nature de représentation, plutôt que son caractère indiciel.

3. Une structure de l'écart

Nous avons jusqu'ici laissé quelque peu à la marge la manière particulière dont la métaphore réveille le langage de sa léthargie déterministe, à savoir ce travail des assemblages incongrus de termes.

Opposant sémantiquement deux termes, la métaphore conduit chacun d'eux à remettre en question sa définition instituée. Les normes qui les instruisent respectivement sont alors en passe de vaciller, elles sont elles-mêmes et déjà autre. Elles circonscrivent des champs sémantiques, mais portées les unes vers les autres, elles tendent dans le même mouvement à subvertir ceux-là. La métaphore, comme le dit Paul Ricœur, s'érige «sur les ruines de la référence littérale»⁵.

Mais c'est en fait là le principe même de toute expression. Comme le dit encore Ricœur, «tant qu'on perçoit la non convenance des mots l'un avec l'autre, il y a métaphore»⁶. Ce qui est ainsi souligné c'est le caractère contingent de toute expression déterminée. La littéralité d'une proposition n'opère que sous le régime du consensus, on passe alors sous silence l'antagonisme des différents termes qui la composent. Pour que soit pleinement perçue l'hétérogénéité de toute proposition il faut que soit considéré ce qui lie, ponctuellement, ses termes, et par voie de fait ce qui les sépare essentiellement.

Au cinéma celui-ci se donne plus explicitement à voir, c'est le lieu de l'intervalle, de l'intervalle entre les plans.

Toute une esthétique du cinéma s'est obstinée à façonner une invisibilité du montage. Malgré cela, cette saute de l'image, cette rupture de son flux, ce faux-raccord, cette suspension dans la transition lors de montages enchaînés ou par surimpression, n'a de cesse de se rappeler à nous. Au cinéma, les articulations de l'expression, si l'on s'accorde notamment à apprécier élémentairement les plans comme des unités signifiantes, dévoilent promptement leurs charnières. Les écarts entre les termes y gagnent en matérialité. Il suffit prosaïquement d'insister sur leur visibilité pour que se lise l'incongruité de l'assemblage et se révèle l'inouï des propositions de monde soulevées.

Plus subtilement, plus essentiellement aussi, Jean-Luc Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*, inscrit des visibilités à même le plan, tient une position inconvenante, impertinente, à l'égard de la littéralité et de la linéarité cinématographique, les réfute. Pourquoi le film devrait-il se prévaloir de l'objet qu'il enregistre, ni même tenir l'articulation de ses signifiants pour celle de leurs signifiés ? Pourquoi le cinéma devrait-il prétendre à une correspondance terme à

⁵ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris 1975, p. 279.

⁶ Extrait d'un entretien vidéo de Paul Ricoeur disponible à l'adresse électronique: <http://www.ina.fr/audio/PHD99262845>, consulté le 06.01.2015.

terme de ses exprimés, promettre un enchaînement cohérent de son expression, de ses images, une homogénéité de son image ?

Le film de Godard est ainsi parcouru de multiples arrêts sur image. L'intervalle se situe là, dans cet arrêt, entre deux mouvements de l'image. L'une des séquences les plus révélatrices de cet usage de l'arrêt sur image comme intervalle du plan met en scène un triangle, que l'on suppose amoureux, composé d'une femme et de deux hommes. L'un des deux hommes demande à la femme de choisir, probablement entre ses deux partenaires ; elle s'y refuse, et reçoit alors plusieurs gifles. Entre deux gifles, elle répète à tue-tête : «je ne choisis pas». Cette courte séquence interpelle par son caractère abrupt qui n'autorise à faire que des conjectures quant à la véritable nature de la relation de ses protagonistes, nous ne les verrons qu'en cette occasion. Mais enfin cela participe de l'enjeu même de cette séquence. Son ambiguïté dessine celle du rapport amour-haine, cette exaltation de deux impossibles.

«Je ne choisis pas», dit-elle à propos de ses partenaires. «Je ne choisis pas», lui fait écho la thématique du sentiment amoureux ici abordé. Entre l'amour et la haine «je ne choisis pas», semble lui dire à son tour l'un de ses partenaires par la gifle qu'il lui assène.

Commentant cette séquence, Gilles Deleuze s'interroge : «où finit la caresse, où commence la gifle»⁷?, et Godard avec lui, multipliant les arrêts sur image qui viennent décomposer plus que de raison le mouvement de cette main s'abattant sur le visage d'une femme. Par l'arrêt sur image celui-ci paraît par endroit venir simplement effleurer ledit visage. En d'autres endroits il laisse à penser qu'il tente de camper le geste dans toute sa brutalité. Ces arrêts sur images demeurent indécis, à la recherche d'un seuil entre la gifle et la caresse. Ils n'y trouvent qu'un intervalle. Il manque toujours ce moment décisif qui soulignerait avec certitude cette transition, et par voie de conséquence, la distinction de la gifle et de la caresse.

Ce mouvement décrit par l'image d'un bras tendu vers un visage ne trouvera jamais ici sa conclusion. De part et d'autre de l'intervalle, les ensembles composés par l'image ne s'uniformisent plus, et l'intervalle «ne fait partie ni de l'un ni de l'autre des ensembles, dont l'un n'a pas plus de fin que l'autre n'a de début»⁸. En amont l'ensemble n'est pas encore une caresse; en aval il n'est déjà plus une gifle. L'intervalle marque cet espace d'indétermination de toute expression, celui où tout se lie, et se délie. Le montage de Godard fait ainsi d'un geste ordinaire, d'une expression conventionnelle, une métaphore. Sous l'effet du montage, une gifle est une caresse.

Le cinéma a cette faculté d'assigner son expression à la mise à nu de cet espace. L'intervalle cinématographique n'a pas d'équivalent dans le littéraire. Lorsqu'un film monte côte à côte deux plans aux contenus sémantiquement disparates, lorsque son montage se construit sur l'incongruité de cette association,

⁷ Disponible à l'adresse électronique : http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php?id_article=374, consulté le 04.01.

⁸ G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris 1985, p. 236.

alors on peut dire qu'il embrasse la perspective d'une métaphore littéraire. Mais lorsqu'il instigue cette incongruité par l'effet seul de son intervalle, sa pratique lui est effectivement plus propre.

Le procédé du faux-raccord est symptomatique de cette singularité du cinéma. Cette discontinuité visuelle instruit l'intervalle comme incongruité formelle, structurelle. Elle se réalise hors de toute sémantique, elle agit plus certainement, bien qu'imparfaitement, comme une manière de syntaxe se montrant pour elle-même.

Mentionnant Maurice Blanchot⁹, Deleuze se proposait plutôt de puiser un analogue à cet espace de l'intervalle cinématographique dans le silence du discours : « ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale) »¹⁰. Plus qu'une identité nous pouvons voir dans ce rapprochement du cinéma et du littéraire, du silence et de l'intervalle, l'opportunité d'un dialogue.

Le silence encore trop annexé à la sémantique, et le cinéma souscrivant plus expressément à l'écart comme forme, c'est ce dernier qui pourrait bien se montrer le plus à même d'instruire un tel dialogue.

4. L'écart, le silence et l'intervalle

C'est à travers le film *India Song* de Marguerite Duras, adapté de son roman éponyme, que nous nous proposons d'appréhender les silences et les intervalles de l'expression.

La bande-son du film reprend partiellement le texte original du roman. La bande-image ne peut quant à elle être considérée comme un simple récit imagé illustrant le texte, plutôt une sorte de variation sur le même thème.

Image et son sont aussi détachés l'un de l'autre par des déclinaisons thématiques, par des procédés de désynchronisation, voire par une stricte dissociation de la source sonore et de l'image, et par des recherches et des investigations formelles propres à chacun des médiums.

Cette disruption de la bande-image et de la bande-son, crée un écart entre la narration orale et le récit imagé d'un même objet, et rapporte leur expression commune aux virtualités de la métaphore. Mais plus encore dans le film de Duras, cet écart entre l'image et le son se conjugue aux écarts respectifs de ceux-là.

India Song est un récit choral qui se prête aux dialogismes. Il en est ainsi de ces dialogues entre voix discordantes, extérieures au récit mais qui tentent péniblement de le restituer. Ces voix se reprennent les unes les autres, s'interrogent

⁹ Cfr. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris 1969.

¹⁰ G. Deleuze, *L'image-temps*, cit., p. 235.

parfois, se contredisent souvent, se complètent rarement, bribes d'une histoire qui se réalise dans son inachèvement.

Duras joue des tournures poétiques, des altérations de la syntaxe, de l'oblitération de ses articulations ordinaires, des figures de styles reprises sous le régime de la métaphore : «À Bangkok / On la trouve à Bangkok / On la trouve à Calcutta / Calcutta / Elle meurt». L'aposiopèse suspend alors le sens entre deux propositions, pour ne jamais le compléter.

De même, l'image est ramenée à son indéfinition, en l'occurrence par la surdétermination de son cadre. Pour exemple, des plans résolument fixes dont les entrées et les sorties sont soulignées par un jeu de miroir dans lequel l'image se dédouble et l'espace euclidien de la représentation diégétique se décompose : la sortie à gauche du cadre de l'un des personnages conduit paradoxalement à son entrée à gauche dans le cadre suivant de l'espace déréalisé de l'image spéculaire. Ce faux-raccord révèle les modalités par lesquelles se réalise la prétendue transparence du montage cinématographique.

Que constate-t-on alors en aval de ces silences et de ces intervalles ? Qu'ils ne conduisent pas tant respectivement à un ailleurs radical et originaire, à un possible ontologique, qu'ils n'investissent l'écart qu'ils entretiennent l'un vis-à-vis de l'autre. L'écart participe de son auto-engendrement, naît dans son accomplissement même. Par ce langage *ex situ*, l'intervalle, ce hors champ l'image, cette image dont la présence est devenue énigmatique, apprécie ses écarts de sens dans un texte inachevé, un discours lacunaire, une voix inaccomplie.

Et, par cette image résolument réfractaire à l'illustration, le silence, cet espace et cette attente entre les mots, ce dire dont le sens est devenu énigmatique, fait entendre ses échos dans une image fragmentaire, une vision altérée, une représentation disloquée.

L'œuvre durassienne c'est ce personnage de mendicante omniprésente mais jamais visible dans le film, et qui «demande une indication pour se perdre» ; elle ouvre au paradoxe dialectique d'une présence indicible portée à un dire inassignable ; une métaphore donnée dans ses écarts irréductibles et ses termes à la «polyphonie non-finie, indécidable»¹¹.

5. Conclusion

La métaphore peut se comprendre comme l'affirmation de l'autre par l'autre. L'expression est comme on le présentait ici, l'autre de l'objet qu'elle désigne. La métaphore s'érige sur deux figures impropres à être saisies en elles-mêmes ; c'est par leur différence constitutive qu'elles vont tenter de s'évaluer l'une par l'autre.

Les transversalités artistiques et entre médiums peuvent exacerber cet acentrement de l'expression, et consolider cet entre-deux du sens et des modalités qui le réalisent. La métaphore pourrait alors être le fait d'arme d'une

¹¹ J. Kristeva, *Introduction à la poétique de Dostoïevski de Mikhaïl Bakhtine*, Paris 1970, p.15.

pensée qui se plairait à prospecter indéfiniment son expression pour ne jamais en valider les termes, qui chercherait dans l'indétermination de ses propositions l'indétermination même du monde, qui prendrait la mesure de ce dernier dans ses propres écarts.