

Passages d'une métaphore à l'autre

Un nouvel exemple, sous la plume de François Bégaudeau cette fois, nous permet de revenir plus précisément à la question des métaphores potentielles, projetées ou réalisées. Dans un article très riche, à propos de *Million Dollar Baby*, le professeur repenté évoque ainsi le « noble art » : « Dramaturgie livrée clé en main, métaphore sur la destinée humaine *up and down*, exposition en miniature de la corruption générale : on sait le paquet de bénéfices que le cinéma a tiré de la boxe. »¹⁷⁹ Ici, l'idée de la boxe comme métaphore de « la destinée humaine », avec ses hauts et ses bas, sa roue du destin, est présentée comme extérieure au film de Clint Eastwood, comme appelée par le sport lui-même. Elle apparaît avant tout comme une métaphore décelée par Bégaudeau mais pas nécessairement dans *Million Dollar Baby*, et d'ailleurs cette image des fortunes et infortunes de la vie n'est pas vraiment ce que l'article développera. C'est donc une métaphore qui serait potentiellement dans le film d'Eastwood mais réalisée quand on considère l'ensemble des films sur la boxe, qui présentent pour la plupart l'histoire d'une ascension et d'une chute. L'expression « exposition en miniature » vise à décrire le même phénomène, la dimension « métaphorique » de la boxe pour représenter la corruption de la société, tout en évitant la répétition. Peut-être pourrait-on discuter – préciser – l'idée : dans la plupart des films en question, la boxe n'apparaît pas seulement comme un concentré de corruption ou une image de la corruption générale, mais aussi comme le lieu paradoxal où l'on peut y échapper, notamment sur son versant « noble art », dans *Million Dollar Baby* comme dans *Raging Bull* par exemple, qui sont les deux seuls films cités par Bégaudeau. Reste bien sûr que l'on peut tempérer cette réserve, en replaçant cette dimension aussi sous le versant « spectacle », aliénation du sportif qui sacrifie son corps, parfois sa vie, à une gloire éphémère un peu vaine. Enfin, l'idée d'une « dramaturgie livrée clé en main » avec la boxe suggère d'autres comparaisons, dont celle de la boxe comme petit théâtre de l'existence, avec ses différents actes, sa gloire possible, mais la mort aussi : métaphore qui n'est pas loin de la précédente. Mais ce qui intéresse le plus Bégaudeau est une autre comparaison, que l'article développera sans l'expliciter : le cinéma, comme la boxe, est un art centré sur le corps – le cinéma d'Eastwood particulièrement, « toujours plus au ras des choses et des organes ». Et tout le *drame* que la boxe nous propose trouve son origine dans cette matière qu'elle exhibe, elle aussi : la chair. L'article fait remarquer que « la boxe, filmée à fleur de short, n'est jamais sublimée en chorégraphie » : nouveau refus d'une métaphore, de la part d'Eastwood, après celle de la destinée humaine. Bégaudeau développe alors, toujours implicitement, une comparaison entre l'entraîneur du film et le réalisateur. Le long-métrage procède en effet à une « mise à nu sans épure aristocratique » :

Jusque dans son montage-séquence d'entraînement, habituelle machine de guerre ici ralentie par les fondus enchaînés, le son direct et une guitare de feu de camp, *Million Dollar Baby* refuse la puissance, diffère indéfiniment le moment de lâcher les lions. Avec Frankie, le titre est toujours pour dans deux ou trois combats, et à vrai dire on ne le dispute jamais. Comme si seul importait, non la beauté du geste, mais le geste lui-même comme dépli et repli du corps, combat contre soi, rapport du poing au poing *via* le sac suspendu.

Et l'article d'expliquer ensuite « ce refus de déclencher les grandes manœuvres », pour Frankie :

179 François Bégaudeau, « Ceci n'est que mon corps », *Cahiers du cinéma* n°599, mars 2005, p. 22-23.

En off du zoom [in]augural sur la pommette s'élève une voix caverneuse qu'on croit celle, intérieure, du boxeur à l'image. Or il s'agit de celle de Scrap. Deux façons d'interpréter ce malentendu volontaire. D'abord la plaie tourne métaphore, ainsi que la blessure, qui de purement physique désigne désormais une faute d'antan que Frankie ne se pardonne pas – avoir laissé dépérir l'œil de Scrap, son poulain d'alors. Surtout, le procédé entend souligner par ce pont transtemporel la permanence des lois organiques, la répétition à l'identique du broiement des corps par le métier. À ce moment, la déchéance du vieux borgne s'affiche crûment comme le destin de l'impétrant. Le tragique selon Eastwood a trait à la malédiction d'avoir un corps, à la conviction qu'à ce jeu on est toujours perdant. Vainqueur triomphal d'un combat de boxe, on est quand même sûr de le finir en moins bon état qu'on l'a commencé.

Laissons de côté la belle hypothèse d'une comparaison entre la pommette blessée de Scrap et la blessure intérieure de Frankie. Laissons aussi le symbole d'un péché originel, d'une faute inaugurale qui n'augure rien de bon, ce symbole d'une plaie quasi christique, exhibée par le réalisateur comme pour mieux dire que les corps ne ressuscitent pas : la métaphore est bien présente dans l'article, justement intitulé « Ceci n'est que mon corps ». Bégaudeau conclut alors en soulignant que Frankie aurait « mieux fait de ne pas offrir à Maggie le destin de gloire qu'elle lui réclamait. Voilà alors le cinéaste Eastwood tenté de virer médecin, immobile au chevet de ses personnages », n'ayant plus « que les yeux pour pleurer ». Plus que la métaphore du médecin, c'est l'analogie avec le Christ qui est saisissante ici : une fois la puissance de Maggie révélée, son itinéraire ne pouvait être que de la gloire au trépas, et Frankie ne pouvait esquiver son destin, de se pencher une nouvelle fois sur un malade, comme dans une déploration du Christ. Étonnante analogie que celle-là, qui parcourt tout l'article, qui convainc, mais qui n'est nullement attestée dans l'œuvre – de même qu'elle reste constamment implicite dans le texte, élégamment, comme pour ne pas écraser le film sous cette interprétation.

On peut relever alors que le refus de la métaphore, dans *Million Dollar Baby*, participe de ce refus d'Eastwood de « déclencher les grandes manœuvres ». Bégaudeau le suggère, en ouverture de son article, suggérant que ce « zoom sur la pommette ouverte du boxeur à sa chaise », pénétrant dans la plaie, comme pour y « remuer le couteau », « c'est bien la manière d'Eastwood depuis quelques films, mais pas de le signifier d'une figure aussi maniérée » :

Si cela n'avait pas rien à voir, on croirait le plan tourné par Scorsese dans *Raging Bull*, focus sur les stigmates christiques de La Motta, chaque pain reçu un clou enfoncé dans la paume. Rien à voir ici, une plaie est une plaie, bout de chair traité comme tel par le coton-tige expert de l'entraîneur Frankie.

Le film n'est pas allégorique, en effet. Et si l'itinéraire d'un boxeur peut faire penser à une Passion, c'est que la boxe est une « dramaturgie livrée clé en main, métaphore sur la destinée humaine, exposition en miniature de la corruption générale ». Étonnante subtilité de François Bégaudeau, qui déploie volontiers les grandes manœuvres, lui, mais qui cerne admirablement la spécificité du film d'Eastwood en filant une métaphore qui ne s'y trouve pas réalisée. Comment un tel tour de force est-il possible ? C'est précisément parce que la métaphore, ici, n'est ni projetée ni réalisée : Bégaudeau s'intéresse à une métaphore qui concerne potentiellement la boxe, potentiellement tout film qui traite de ce sport. La boxe comme image de la condition humaine, incarnée, modélisée, narrativisée par l'histoire du Christ, sans la résurrection. Peut-être aussi suggère-t-il la présence d'une culture chrétienne chez Eastwood, mais tenue à distance.

On voit alors que la métaphore potentielle est un cas limite : c'est une métaphore bâtie à partir d'éléments extérieurs au texte ou au film (par le lecteur ou le spectateur, mais aussi par l'auteur

parfois ; elle reste ainsi virtuelle, non réalisée), c'est néanmoins une métaphore dont on peut penser qu'elle est appelée indirectement par le texte ou par le film, ou du moins qu'elle est autorisée, permise, qu'une place lui est réservée en creux, ne lui est pas interdite. On notera que, pour cette raison, la frontière entre métaphores réalisées et potentielles n'est pas toujours très nette (de même qu'entre métaphores potentielles et projetées, par ailleurs) : pour telle personne, tel film développe clairement une métaphore, qui semblera une simple hypothèse à tel autre – comme ici, pour Bégaudeau, entre la blessure physique de Scrap et la blessure intérieure de Frankie, qui ne me paraît pas attestée, mais semble en même temps très vraisemblable. C'est souvent un faisceau de présomptions qui permet ces lectures métaphoriques, voire allégoriques, d'où le caractère plus ou moins « potentiel » selon les individus. On retrouve d'ailleurs là le problème de l'implicite : on peut attirer l'attention sur sa présence mais, par définition, on ne peut pas en imposer la perception et la bonne compréhension. Le zoom et le très gros plan sur la pommette blessée invitent le spectateur à s'interroger, mais ne garantissent rien, surtout qu'à une première interprétation, métaphorique par exemple, peut s'en ajouter une autre, symbolique en l'occurrence : rien n'indique s'il faut arrêter ou poursuivre l'interprétation, si l'on est arrivé au bout des significations possibles.

Le temps de la projection ne permet pas toujours, et même pas souvent, de creuser toutes les pistes offertes par l'œuvre (comme celui de la lecture, d'ailleurs, malgré les apparences) : le spectateur a toutes les chances d'en laisser en chemin. De ce point de vue, un film au rythme plus lent n'est évidemment pas une garantie suffisante. Dans un entretien à propos d'*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Apichatpong Weerasethakul se dit obsédé par des images de dormeurs :

Je suis assez obsédé par des images de gens endormis, et il y en a souvent dans mes films. J'aime l'idée qu'être endormi, inconscient, c'est être entre deux mondes. J'ai fait deux vidéos pour des galeries sur des dormeurs. Pour l'une, j'ai filmé mon ami endormi pendant trois jours. Bien sûr, filmer le sommeil renvoie à Andy Warhol, mais aussi à une expérience plus personnelle, qui est le rapport à la mort. Une personne endormie semble être entre la vie et la mort, entre l'inertie d'un cadavre et les mouvements d'un rêveur. On y pense aussi, j'espère, dans *Oncle Boonmee* avec ce plan sur Jenjira endormie tandis que le fantôme de la femme de Boonmee l'observe, depuis la mort.¹⁸⁰

Cette métaphore, que le réalisateur présente comme suggérée, implicite, peu de spectateurs, je crois, l'auront perçue, du moins en Occident. Est-ce dû à notre méconnaissance du bouddhisme, ou aux représentations associées aux fantômes, à la réincarnation ? Le premier des deux plans en question, où le visage de la belle-sœur de Boonmee est cadré en gros plan, n'aiguille pas sur une telle piste : les jeux de lumières et les couleurs semblent interdire, pour un spectateur occidental au moins, l'idée de la mort. Le second plan, celui qui révèle la présence du fantôme de Huay à ses côtés, nous présente la dormeuse dans son environnement. L'idée de veillée funèbre ne s'en dégage pas spontanément, à mes yeux. L'échelle est peut-être trop informative pour cela : le fantôme veille Jenjira, mais l'on perçoit beaucoup plus que les deux personnages. Toute la chambre est dans le cadre, notamment le grand lit, avec son immense moustiquaire. C'est plutôt lui qui s'impose, qui suscite des images, mais pas vraiment celle de l'enfermement. Nous avons donc affaire ici à une métaphore projetée par le cinéaste, mais qui ne parvient pas à se matérialiser pour le spectateur. Apichatpong Weerasethakul semble le reconnaître implicitement en évoquant son « espoir » qu'on pense à la mort.

180 « L'écran des sommeils », *Cahiers du cinéma* n° 659, septembre 2010, p. 13.

En revanche, les liens entre sommeil et mort sont apparents ailleurs dans le film. Déjà quand le jour se lève sur la grotte, où Jenjira se réveille à côté de Boonmee mort, les deux états sont clairement rapprochés : les deux corps sont dans la même position, à moitié dans l'ombre, à moitié dans le soleil. L'absence de dramatisation de la mort fait le reste. La nuit passée dans la jungle et dans la grotte évoquait déjà un rêve, avec ses diverses apparitions, et notamment avec le récit fait par Boonmee, illustré par des photos à l'écran, qui troue la nuit par des images diurnes. Le lever du soleil sur la forêt, observé du haut de la grotte, suggère enfin une renaissance : après la nuit des rêves et de la mort, voici venu le jour d'une nouvelle vie, d'une nouvelle incarnation.

Un second passage d'*Oncle Boonmee*, quand le bonze n'arrive pas à dormir dans le monastère, suggère une autre métaphore où le lit et le sommeil jouent un rôle important. Les points de vue insolites de la caméra, et notamment le cadrage du jeune homme à demi-redressé, dans son lit à même le sol, sous une moustiquaire qui ne lui laisse pas beaucoup de place, filmé en plan rapproché mais à travers la gaze, créent une idée d'emprisonnement. Cette impression très forte se trouve confirmée plus loin : le bonze rejoint Jenjira et une jeune fille dans leur chambre d'hôtel, à la toute fin du film ; il se plaint du monastère, où il se sent comme en prison. Il veut sortir, se doucher, vivre. Le sommeil ainsi que le monastère semblent alors associés à la mort. Mais, avant que le bonze ne vienne formuler le sentiment que nous avons déjà éprouvé, la métaphore ne semblait pas projetée, ni même potentielle, mais bel et bien réalisée. La différence entre deux métaphores implicites voulues par l'auteur, celle du sommeil de Jenjira, que nous n'avions pas perçue, et celle du lit du bonze comme d'une prison, que nous avons remarquée, témoigne donc à la fois de l'efficacité et de la fragilité du code cinématographique : le rôle du cadrage en plan rapproché, notamment, la composition de l'image qui enferme le jeune homme dans une prison de toile ne laisse pas de place à l'ambiguïté, là où les cadrages précédents, les jeux de lumière et de couleurs lui abandonnaient une trop grande place. Et, comme pour des métaphores linguistiques, la relativité des symboles a probablement joué un rôle : le symbole de la prison est plus universel que la représentation de la mort.

Plus largement, c'est le symbolisme de tel mouvement de caméra, de tel cadrage, de tel jeu de lumière, etc., qui peut poser problème. Mais doit-on conclure pour autant à une fragilité accrue du code cinématographique, par rapport à la littérature ? Je me garderai bien de généraliser dans ce sens. On a vu par exemple que le zoom et le gros plan ont permis de déclencher, pour François Bégaudeau, la perception d'une métaphore, même s'ils étaient couplés à une voix off. C'est aussi le cadrage du bonze qui a imposé l'idée d'une métaphore, comme plusieurs plans de *La Cienaga* qui privaient les adultes de visage, ou le jeu sur la bande son dans ce film, etc. Le code cinématographique dispose donc de ressources non négligeables, et il ne s'agit ici que de métaphores implicites. En outre, il ne faudrait pas croire que cela tient spécifiquement au cinéma : l'intention métaphorique de Flaubert, quand il propose son montage alterné des Comices agricoles, nous semble patente, mais la comparaison repose sur un code qui n'est pas forcément perçu, lui non plus, à l'époque comme aujourd'hui. Il en va de même quand il esquive une description ou une narration : les évitements flaubertiens sont des conventions qui ne sont pas forcément perçues comme telles. Faute de la connaissance de ce code, la métaphore éventuelle ne sera pas perçue. L'analogie proposée par Hugo entre les poux, les seigneurs et les curés repose enfin sur le symbolisme de l'animal : là encore, elle suppose une culture partagée, sans laquelle l'image pourrait être comprise néanmoins, mais de façon beaucoup moins efficace. Le cinéma ne procède pas autrement : son absence de grammaire instituée au sein d'une large communauté, qu'elle soit

nationale ou internationale, n'empêche pas l'existence de nombreux codes. C'est sur eux que reposent la plupart des métaphores, et particulièrement les métaphores implicites. C'est à eux, à leur connaissance partagée, que se fient les réalisateurs. Il ne faudrait donc pas attribuer à la métaphore ce qui vient parfois d'une méconnaissance des spectateurs, d'une confiance insuffisante dans les pouvoirs du cinéma ou de la figure.

Prenons maintenant un autre exemple : ces matchs de foot, de rugby ou de tennis filmés comme des combats épiques, notamment lors des bandes annonces avant un grand match de football, ou dans le générique d'une émission sportive, ou lors du résumé dans une émission de tel affrontement entre deux grands joueurs de tennis. Je pense notamment à l'usage du ralenti, non pas celui qui vise à observer un tir au but ou une faute, mais celui qui magnifie l'effort d'un joueur, cadré en plan moyen ou rapproché, souvent doublé d'un commentaire hyperbolique ou d'une musique *ad hoc*. Selon les cas, on pourra dire que la métaphore est projetée, potentielle, réalisée, implicite ou explicite.

On peut remarquer pour commencer que cette métaphore guerrière est très ancienne, présente dans la plupart des esprits, indépendamment de la mise en scène, comme si elle était présente dans le jeu lui-même, comme « souvenir » plus ou moins inconscient de l'histoire même du jeu sportif – l'espoir de policer les conflits entre les cités ou entre les Nations, par exemple, dont témoignent les Jeux Olympiques. Autrement dit, elle serait toujours potentielle.

Ensuite, la métaphore est très souvent réalisée ou actualisée, ravivée si l'on veut, par les titres ou les commentaires, par des expressions comme « le combat » ou « le duel ». L'ambiguïté de certains termes techniques, comme « la mêlée » au rugby, l'entretient évidemment. Elle est enfin ravivée par les joueurs eux-mêmes, par les traditions des équipes ou du jeu : le début des affrontements s'y prête souvent, quand on chante l'hymne national par exemple, ou quand les équipes cherchent à s'intimider, comme au rugby, avec des regards ou des postures de défi, des cris, comme pour le fameux *haka* des *All Blacks* néo-zélandais. Dans ce dernier cas, le souvenir de la guerre est très vivace : l'équipe de rugby exécute devant son adversaire une danse qui est le prolongement direct d'une danse rituelle maori interprétée avant de partir à la guerre. Le bouclier de Brennus, remis au vainqueur du championnat de France de rugby, va dans le même sens.

On peut penser enfin que cette métaphore est parfois présente sans qu'elle soit *explicitement* réveillée par ces titres, commentaires ou traditions, notamment par des effets de mise en scène, comme les ralentis suggérant l'effort, la puissance ou l'exploit, les gros plans sur des visages tendus, en sueur, la musique magnifiant l'aventure sportive ou créant une tension, suggérant l'affrontement à haut risque, etc. Dans ces cas-là, ne peut-on penser que les joueurs sont comparés à des héros, voire à des demi-dieux, sans que le comparant soit présent ? Est-on dans la métaphore potentielle ou dans la métaphore réalisée implicite ? Le passage de l'une à l'autre est évidemment insensible.

Ce caractère indécidable de la métaphore, cette hésitation entre métaphore implicite et métaphore potentielle, se retrouve en fait dans toutes les métaphores structurantes, pour faire référence au travail de Lakoff et Johnson.¹⁸¹ On peut percevoir un peu partout de telles métaphores sans être sûr qu'elles soient délibérées, voulues comme telles, réactivées par le locuteur, parce que c'est le réel même qui est perçu à travers des concepts métaphoriques. Les métaphores christiques

181 George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Par M. Defornel, éditions de Minuit, Paris, 1985. Il est à noter néanmoins que, si leur thèse est bien celle de métaphores profondes qui structurent le discours, les auteurs emploient surtout l'expression de métaphores « structurelles » ou « structurales » (p. 24, 70 notamment) et ce pour désigner l'une des espèces de ces métaphores structurantes seulement.

en constituent évidemment un bon exemple : l'histoire de Jésus est très prégnante au sein de la culture occidentale, elle constitue aisément un modèle métaphorique. De même, la comparaison entre le sommeil et la mort est ancrée profondément dans notre culture, et probablement dans toute culture. De telles images peuvent alors rester sous-jacentes, agir indirectement sans passer par la conscience de l'auteur, comme c'est peut-être le cas chez Eastwood, ou être recherchées délibérément, comme chez Weerasethakul, sans pour autant être forcément explicites, ou même suffisamment suggérées.

Mais la porosité entre les différentes formes de métaphores n'existe pas seulement entre métaphores potentielles et réalisées. Il reste à cerner d'autres rapports, et notamment celui de la métaphore projetée aux deux autres. Il faut se pencher en particulier sur le rôle de la métaphore projetée dans la dynamique de l'interprétation – rôle très semblable, d'ailleurs, à celui qu'elle joue dans la création d'une image. En effet, si confusion il y a dans certains cas, si l'on est tenté de rabattre une espèce de métaphore sur une autre, c'est que la métaphore est parfois projetée avant d'être réalisée ou perçue comme réalisée, et cela pour l'auteur comme pour le lecteur ou le spectateur. C'est dans le cas de la métaphore implicite que le problème se pose avec le plus d'acuité : on le voit bien avec Weerasethakul. La métaphore s'impose souvent dans toute son évidence, au moins dans un premier temps, pour celui qui interprète comme pour celui qui crée, indépendamment de l'abondance ou non des indices dont il dispose ou qu'il dispose. L'auteur possède alors toute latitude pour multiplier ou non ces indices, au moment de la création, et le lecteur pour les relever ou pas, au moment de l'interprétation, le risque apparaissant pour les deux de projeter une métaphore sans qu'elle puisse être ensuite considérée comme réalisée. On voit bien par ailleurs que lire une métaphore c'est, dans une certaine mesure, la re-crée, l'implicite jouant toujours un rôle déterminant : l'intuition est première, guide l'individu, qui doit ensuite disposer au mieux des indices pour concrétiser son image, qu'il soit auteur ou interprète. Les deux sont amenés à délimiter un éventail de significations, à placer une signification au premier plan, une autre au second plan, à les articuler, et le travail de l'auteur doit être refait, dans une certaine mesure, par le lecteur ou le spectateur : la métaphore est remise en jeu à chaque lecture, mais dans des proportions évidemment variables, selon les occurrences, la signification de telle ou telle métaphore étant plus ou moins fermement déterminée par l'auteur.

Le titre du film *Le Parrain*, de Coppola, présente par exemple une métaphore célèbre : une main tire six fils qui suspendent le mot « parrain » ou « godfather ». Nous avons affaire là à une métaphore assez largement explicite : le parrain est associé à l'idée de marionnettiste, les deux éléments sont présents en même temps et rapprochés par l'image. On peut relever néanmoins que l'attribution n'est pas totalement claire, que la syntaxe de la métaphore est mauvaise : le mot parrain se trouve mis en lieu et place de la marionnette, et non du marionnettiste.¹⁸² C'est un exemple parfait pour montrer le fonctionnement de la métaphore : si malgré tout l'image du titre est correctement interprétée, alors que la métaphore est en elle-même un peu incohérente, c'est que l'*intention* perçue, devinée, *supplée* la contradiction logique de la métaphore mal filée. L'esprit comprend qu'il faut suivre la logique du symbole, ici : la main qui tire les ficelles donne l'idée de manipulation ; le nom et le dessin sont ainsi perçus comme liés, même si les fils de la métaphore sont emmêlés. Il y a donc une place pour la métaphore « projetée », pour l'intuition, même dans la métaphore explicite :

182 On devine qu'à l'origine le graphiste voulait placer la main sous le nom du parrain plutôt qu'au-dessus, comme un prolongement. Mais, ne pouvant placer la marionnette dessous, pour quelque raison, il aura conservé une seule partie du dessin, dont le symbolisme était suffisant pour exprimer l'idée.

l'esprit a *deviné* le sens du rapprochement entre le mot et le dessin, il ne l'a pas entièrement déduit, il n'a pas suivi jusqu'au bout le chemin de sens proposé par le schéma.

Ce dessin du *Parrain* apparaît d'ailleurs dans *Cleveland contre Wall Street*, de Jean-Stéphane Bron. Raymond Velez, l'un des témoins de ce procès fictif mais impliquant des acteurs jouant leur propre rôle, arbore en effet un tee shirt avec cette image. L'effet est assez fort. Après plusieurs témoignages qui soulignaient le rôle des banques dans l'endettement des ménages et dans la crise des *subprimes*, on ne peut s'empêcher de voir là un message : les banques sont comme le parrain, elles sont « mafieuses », elles nous manipulent. La métaphore semble réalisée, mais implicite. Un doute peut saisir le spectateur, néanmoins : faut-il donner automatiquement une signification à un message sur un tee-shirt ? Le fait de porter un tel vêtement dans l'enceinte d'un tribunal ne peut manquer de frapper, pourtant. Aucun autre témoin adulte n'en porte. C'est cela qui semble constituer le critère, l'indice suffisant d'une *intention* métaphorique. L'analogie perçue intuitivement avec la situation est alors retenue comme significative. Il est intéressant de noter que l'avocat des banques, Keith Fisher, cherchera justement, peu après, à cerner le contenu exact de cette *affirmation*, en lui demandant si on lui a forcé la main pour qu'il achète – et d'imiter De Niro pour se faire comprendre. Autrement dit, pour lui, la présence de la métaphore est indéniable, et sa signification assez évidente. S'il la discute, c'est parce que le sens véhiculé est implicite : il veut en jouer, faire rire et susciter un malentendu, faire croire que Raymond Velez néglige la dissemblance dans la ressemblance, qu'il a proposé une mauvaise métaphore en quelque sorte, qu'il prétend avoir été victime d'une *vraie* mafia, qu'on lui aurait forcé la main par la contrainte, par la menace. Malgré les apparences, donc, la métaphore de ce travailleur dans le bâtiment a été comprise : le procès d'intention de l'avocat est précisément là pour brouiller le message. Pourtant, il n'y a eu aucune prédication *explicite* de la part du témoin : l'intention est perçue, là encore, intuitivement. La signification a été « projetée » par le spectateur avant d'être confirmée, en quelque sorte, par l'avocat qui cherche à la discuter, à la réfuter.

Le même tee-shirt du *Parrain* ne serait pourtant plus une métaphore réalisée dans une autre circonstance, moins solennelle, où il serait moins directement question d'argent et de pouvoir. Porter un tel vêtement peut donc constituer une métaphore mais aussi n'avoir aucun sens : dans d'autres circonstances, ce serait une métaphore projetée abusivement. D'ailleurs, dans *Cleveland contre Wall Street*, si l'avocat des banques n'avait pas explicité la métaphore, et prouvé ainsi que le plaignant voulait *réellement* dire cela, le port du tee shirt aurait pu passer pour une simple métaphore potentielle, ou même projetée, au mauvais sens du terme. Il aurait suffi de contester la qualité d'indice significatif au port de ce vêtement à un procès – à un tel procès – et il faut bien reconnaître que cet indice n'est pas ce qui convainc le plus. La distinction entre métaphore potentielle et projetée apparaît alors clairement : la métaphore est potentielle quand il manque seulement une intention attestée (en l'occurrence, ici, attestée par la réaction de l'avocat et le dialogue avec le témoin) et projetée quand elle est seulement du fait du lecteur ou du spectateur.¹⁸³

Le classement en métaphore projetée, potentielle ou réalisée est donc parfois incertain, largement subjectif. On peut même dire qu'il est toujours de l'ordre de « l'intime conviction » quand

183 Jean-Stéphane Bron propose d'ailleurs un nouvel exemple de « métaphore » comprise comme illustration exemplaire dans un autre article de *Télérama*, qui fourmille décidément de cet usage du mot : après avoir évoqué sa difficulté à représenter le monde de la finance, véritable « coffre-fort » où il peinait à entrer, il trouve l'idée en apprenant la décision de la ville de Cleveland d'intenter un procès à Wall Street et les lenteurs de la justice américaine dans cette affaire : « Et si on le tournait, nous, ce procès ? Si on en faisait un film, une métaphore de la difficulté de fracturer cette boîte noire où la démocratie n'entre pas ? » (*Télérama* n°3182, 8 janvier 2011, p. 20)

on discute d'une métaphore implicite ou potentielle. D'un certain point de vue, la catégorie de métaphore potentielle pourrait presque être supprimée : elle ne semble pas posséder de réalité comparable à celle de métaphore réalisée ou projetée. On pourrait se contenter de dire qu'une métaphore est soit présente, mais parfois implicite (quitte à ce que cet implicite reste indécélable, inatteignable pour le lecteur ou le spectateur), soit étrangère à l'œuvre. Je fais le choix néanmoins de maintenir cette catégorie intermédiaire pour témoigner des scrupules de l'interprétation, quand la présence d'une métaphore nous semble éminemment probable mais qu'on n'arrive cependant pas à produire d'arguments qui emportent l'adhésion de manière suffisante, « définitive ». C'est un classement provisoire, effectué sous réserve d'un meilleur classement ultérieur – une sorte de purgatoire. La découverte de documents, ou d'autres indices, peut faire pencher la balance mais, la vérité d'une œuvre n'étant détenue par personne, le ciel ou l'enfer peuvent parfois attendre longtemps. La métaphore potentielle offre ainsi l'avantage de ne pas placer arbitrairement dans une œuvre une métaphore, même si elle semble très cohérente, et de ne pas la rejeter pour autant comme fausse, même s'il manque des indices. La notion me semble indispensable en fait dans le cadre d'une herméneutique moderne : quand bien même on aurait accès à toutes les intentions d'un auteur, ce n'est pas nécessairement l'autorité la plus compétente pour trancher un débat sur son œuvre. L'idée est utile aussi pour les œuvres ouvertes, qui suscitent parfois des métaphores : certaines images peuvent sembler présentes, implicitement, mais d'autres apparaître plus incertaines, seulement probables – et cette hésitation faire partie de l'effet recherché par l'œuvre. Le lecteur ou le spectateur peut enfin déceler des métaphores structurantes, c'est-à-dire des métaphores sous-jacentes, parfois « mortes » ou usées mais qui possèdent toujours une efficacité, sans être certain qu'elles ont été aussi vivantes pour l'auteur qu'elles le sont maintenant pour lui. Dans tous ces cas-là, il est utile de disposer de la notion de métaphore potentielle, qui n'est pas fausse, dont l'hypothèse est crédible, mais qui reste une hypothèse.

Une dernière remarque pour finir, pour préciser l'extension désirée des termes : peut-on dire, en jouant un peu avec les mots, que toute métaphore est projetée ou potentielle ? On a vu en effet que les métaphores s'imposent souvent à l'auteur comme au spectateur avant d'être ancrées dans l'œuvre, et restent parfois très présentes à l'esprit, indépendamment de l'existence ou non d'indices permettant de les ancrer ou de les attester comme ancrées. De ce point de vue, il est indéniable que l'écrasante majorité des métaphores vives est projetée : si ce n'est pas leur présence elle-même qui est projetée dans le texte ou dans le film par le lecteur ou le spectateur avant d'être réellement décelée, c'est au moins leur interprétation, puisque l'implicite joue un rôle central dans toute métaphore vive. Mais il faut bien distinguer cette façon de projeter une image ou une interprétation, qui est fréquente dans un premier temps, de la métaphore qui reste bel et bien projetée, qui n'est toujours pas attestée, après réalisation de l'œuvre et après examen par le lecteur ou le spectateur. De ce point de vue, toute métaphore n'est évidemment pas projetée, même si elle est construite ou reconstruite par l'auteur, le spectateur ou le lecteur, et même si elle témoigne ainsi d'intentions projetées ou devinées : certaines métaphores sont présentes dans le tissu même du texte, du film, dans sa construction même, et d'autres non.

En suivant la même logique, on pourrait dire aussi que beaucoup de métaphores sont potentielles, sinon toutes, puisque la plupart ont déjà été créées, inventées, et que nous redécouvrons souvent des métaphores contenues en creux dans la langue, usées mais encore vivaces. Seulement, il ne faudrait pas confondre alors l'existence de métaphores structurantes, agissant plus ou moins inconsciemment, appartenant à une collectivité, et souvent « mortes », endormies ou usées, et les

métaphores réalisées par un auteur. Celles-ci peuvent d'ailleurs utiliser des métaphores structurantes, dans le vieux fond des images dont nous disposons, mais pour en faire un usage neuf, proposant parfois une métaphore riche, complexe, et présentant dans tous les cas une signification particulière, liée à son actualisation, à son nouveau contexte. Si beaucoup de métaphores peuvent être potentielles, peuvent inspirer une création ou une interprétation, la question se pose différemment quand on suppose qu'une métaphore est esquissée dans un texte ou un film, que l'œuvre propose les contours, encore un peu incertains, d'une métaphore, ou que cette métaphore « structurante » par exemple est perçue comme potentiellement présente. Les enjeux d'une métaphore vive, présente dans l'œuvre, même si c'est en creux, ne peuvent se confondre en effet avec ceux d'une métaphore « morte » ou usée, et la conviction que la métaphore est bel et bien permise par le texte ou par le film, et non projetée, se vérifie souvent d'une façon insoupçonnée, en interrogeant l'œuvre : celle-ci déploie alors des significations qui n'ont rien à voir avec la plupart des métaphores simplement projetées, ou « structurantes ». Elle révèle, à chaque fois qu'on fait confiance à la métaphore, comme au texte ou au film, à chaque fois qu'on les approfondit, la richesse d'une élaboration souterraine qui surprend et qui apporte quelque chose à l'œuvre.

Métaphores *in fabula*

C'est pourquoi nous questionnerons maintenant différents films où apparaissent des métaphores implicites ou potentielles. Il s'agira de cerner, au sein d'œuvres entières cette fois, à quelles conditions on peut dire qu'il existe, en tel point, une métaphore, entièrement réalisée ou non, et pourquoi elle n'est pas projetée. Il s'agira aussi de vérifier sur une nouvelle échelle la pertinence des notions élaborées. Nous en profiterons pour nous demander, à l'occasion, pourquoi certains longs-métrages préfèrent cette énonciation très discrète, qui présente le risque évident de passer inaperçue.

***Vertigo* d'Alfred Hitchcock**

Revenons pour commencer sur *Sueurs froides*. Ce n'est pas le genre de film où le sentiment d'une métaphore s'impose, disons comme chez S. M. Eisenstein : jamais le spectateur n'est « arrêté » par une marque d'énonciation ostensible, par un plan extérieur à la diégèse par exemple, qui lui imposerait une lecture métaphorique. Le film, néanmoins, a fait l'objet de nombreuses interprétations, et son succès vient probablement de cette ouverture, de cette variété des interprétations qu'il permet. Le motif du vertige, notamment, présent dans le titre, qui occupe les deux premières séquences, passe rapidement au second plan de l'histoire, pour devenir un simple handicap du personnage principal, qui fera de lui le témoin idéal du crime. Même s'il joue, sur le plan narratif, un rôle crucial, le vertige ne fait l'objet d'aucun développement explicite : aucune clef n'est vraiment proposée pour le comprendre, malgré la fin elle-même, où le détective amoureux réussit à le surmonter, en même temps qu'à découvrir la vérité sur Judy et Madeleine. L'absence d'explication véritable à ce malaise, de la part d'un auteur ne pratiquant pas la dénégation à l'égard de la psychanalyse, ne peut manquer de solliciter l'imagination, de lancer toute une série d'hypothèses. C'est ainsi qu'on a pu interpréter le trouble du policier en voie de reconversion comme le signe d'un problème avec les femmes : une lecture de *Vertigo*, généralement inspirée par

l'ouvrage de Jean Douchet, fait de Scottie un personnage en proie notamment à l'impuissance.¹⁸⁴ Plus largement, il est certain qu'il existe une analogie entre son vertige et son trouble face à Madeleine : le vertige permet une interprétation métaphorique, peut être considéré comme « symbolique ». Il y a clairement un vertige amoureux dans le film. Nous en avons donné un premier indice déjà avec le dialogue étonnant sur le soutien-gorge, dans la deuxième séquence, qui permet d'ailleurs à Midge de présenter Scottie comme un petit garçon, qui ne connaîtrait pas les femmes. Mais, plus largement encore, il y a toute une thématique de la chute dans *Vertigo* qui possède une dimension elle aussi métaphorique. À la fin de cette même deuxième séquence, on pouvait déjà noter un enchaînement de plans intéressant : après avoir essayé de vaincre son mal en montant progressivement sur une échelle, il tombe, subitement sujet au vertige, et Midge le retient, d'une façon équivoque. Il se retrouve dans ses bras comme on le serait lors d'une effusion amoureuse. Le spectateur ne peut manquer de percevoir cela. Ce n'est pourtant pas l'idée d'une métaphore qui s'impose à lui : nous pensons plutôt que la jeune femme profite de l'occasion pour suggérer ses sentiments. Le choix du cadre cependant, qui nous les montre seulement la tête de l'un sur l'épaule de l'autre, ne souffre pas d'ambiguïté : il y a même quelque invraisemblance à tomber et à être rattrapé ainsi. Il y a donc clairement métaphore ici, mais dissimulée, perçue comme simple geste équivoque.

Un autre plan semble faire écho à celui-ci, quand Scottie a emmené Madeleine chez lui, après sa tentative de suicide : en voulant lui servir son café, la main de John rencontre celle de Madeleine. Ce hasard est troublant : comme dans la séquence précédente, les corps se rapprochent lors d'un mauvais geste, comme par erreur, et l'acte raté donne lieu à un geste révélateur. Ce double mouvement, cette coïncidence donnée comme signifiante, est d'abord pour le réalisateur une façon d'établir la circulation du sentiment amoureux dans le film : Midge aime Scottie, qui ne l'aime pas, et Scottie aime Madeleine, qui est mariée et obsédée par quelqu'un d'autre. Une analogie cependant entre les deux situations frappe aussitôt : c'est à chaque fois un geste d'amour, protecteur, involontaire, adressé à quelqu'un qui est tombé. Madeleine vient en effet de sauter dans le fleuve et Scottie de la « rattraper ». L'idée de l'amour qui sauve de l'accident apparaît donc en filigrane : même si l'accident est passé, dans le second cas, le geste prévenant est là pour souligner la permanence du sentiment face à quelqu'un qui reste faible.

Puis vient la chute de Madeleine, du haut de l'église, Scottie n'ayant pu la suivre, en proie à son vertige. Il y a l'idée d'une faute, comme si l'ancien policier n'avait pas été à la hauteur de son amour : le procès notamment la formulera, la présentera comme une faute morale. Ce rapprochement entre le thème de l'amour et celui du vertige est repris autrement par Judy, quelques séquences plus tard : ce n'est plus la peur de la chute qui est un défaut d'amour, mais l'amour lui-même qui est une chute. Quand elle écrit sa lettre pour Scottie, avant de la jeter à la poubelle, elle évoque le plan parfait d'Elster : « Il n'a commis aucune erreur. Moi si : je suis tombée amoureuse. » Le ton de tragédie de l'héroïne, l'expression « I fell in love », la proximité immédiate avec la référence au crime, nous fait percevoir une analogie entre cette femme tombée du clocher et cette autre qui tombe *dans l'amour* : l'idée de faute est directement liée à l'amour, cette fois. L'amour apparaît presque comme conséquence du crime, comme une punition – et comme quelque chose qui lui est, en outre, interdit. Quoi qu'il en soit, à travers l'expression « I falled in love », l'amour nous est clairement dépeint comme une chute. Cette métaphore morte semble bel et bien réveillée dans le film d'Hitchcock. Elle semble délibérément structurante, non seulement dans ce monologue, mais

184 J. Douchet, *Alfred Hitchcock*, Cahiers du cinéma, Paris, 2002, coll. Petite Bibliothèque.

dans tout *Vertigo* : elle indique le destin de Judy. Son calvaire ne cessera pas, tant qu'elle ne tombera pas du clocher à son tour : le fait d'être tombée amoureuse l'a empêchée de jouir du crime, le crime l'empêche maintenant de jouir de l'amour. Elle ne peut être aimée que dans la mort. La chute est totale : morale, sentimentale, liée au sentiment d'échec, avant d'être littérale.

L'ironie de l'histoire veut que Scottie, lui, effectue un trajet inverse : sujet au vertige, peut-être trop prudent, il ne risque pas de tomber. Ce n'est qu'à la fin qu'il réussit à surmonter son appréhension, à regarder la femme qu'il aime en face. Mais c'est pour la voir tomber : en découvrant tout sur Madeleine, il ignore encore beaucoup de Judy, notamment sa souffrance. Aveuglé trop longtemps, il ne peut comprendre le vertige propre à Judy, qui meurt en quelque sorte de n'avoir pas été plus prudente – de n'avoir pas connu plus tôt, elle, la peur de tomber.

Le thème du vertige, de la chute, offre donc prise aux métaphores, et celles-ci permettent ici une interprétation, non seulement de quelques passages clefs, mais aussi du film tout entier. Faut-il considérer pour autant ces métaphores de la chute comme entièrement réalisées ? Le doute est possible, dans la mesure où elles présentent une grande cohérence avec le film, certes, mais où elles s'appuient surtout sur des métaphores structurantes, déjà présentes dans le langage en l'occurrence. L'abondance de scènes où la chute apparaît, de la première séquence à la dernière, suggère néanmoins une assez grande présence de la métaphore, une inscription assez délibérée. La métaphore serait donc plutôt implicite, mais peut-être seulement potentielle pour certains développements.

Que faut-il penser, maintenant, de la métaphore « cinématographique » déjà évoquée ? Dans *Fenêtre sur cour*, Hitchcock affiche clairement son intention en ouverture, avec ce volet qui s'ouvre sur toute la largeur de l'écran : le spectacle qui s'offre au personnage cloué à son fauteuil, à travers le dispositif technique des jumelles, est nettement comparé à celui d'une salle de cinéma. Les tranches de vie aperçues dans les appartements d'en face constituent d'ailleurs des embryons de films. Évidemment, avec ses jumelles qu'il dirige dans une direction ou une autre, qui font vivre une histoire, qui s'attardent ou non sur des personnages, Jeff fait également penser au réalisateur. Dans *Vertigo*, rien n'assimile aussi nettement le film (ou l'un de ses personnages) au cinéma. L'idée que Madeleine incarnerait la figure même du rêve de cinéma est séduisante, par exemple, mais sur quoi s'appuie-t-elle *dans le film* ?

D'abord, s'il y a un metteur en scène dans *Vertigo*, il est évident qu'il s'agit surtout d'Elster, l'ancien ami, qui a tout manigancé, qui a écrit le scénario du piège, « embauché » Judy et lui a appris son rôle. Scottie, lui, joue plutôt le rôle du spectateur « tombé dans le panneau », qui a « marché » pendant le film, et qui est même tombé amoureux, non pas d'une actrice, mais d'un être de pellicule : quand il transforme Judy en Madeleine, il tente de retrouver son émotion de spectateur. Bien sûr, on pourrait dire aussi que Judy, quand elle résiste, quand elle tarde à faire un chignon, rappelle les caprices d'une star. Et, même si son personnage n'a rien d'une femme qui s'enferme dans sa loge, elle est soumise au désir désespéré de plaire à Scottie, comme pourrait l'être une actrice, comme le fut probablement Kim Novak. Quelques plans, dans deux séquences, attestent en effet d'une possible métaphore cinématographique. Lors du premier soir, de retour du restaurant, assise sur le lit de sa chambre d'hôtel, devant la fenêtre éclairée par un néon, Judy apparaît à contre-jour. Sa silhouette se découpe nettement, on a vraiment le sentiment d'un « effet de cinéma », qui semble confirmé par les plans suivants sur son profil. Les ombres ne sont d'ailleurs pas très réalistes : la frontière est nette, tranchée, entre Judy totalement dans l'ombre et la couverture du lit normalement éclairée. C'est comme si Hitchcock voulait attirer notre attention sur la dimension

d'artifice du cinéma, l'artifice jouant alors un rôle très paradoxal puisque cet artifice d'un contre-jour excessif permet de retrouver Madeleine sous Judy mais permettra aussi de démasquer Judy sous Madeleine – autrement dit, l'artifice rappelle un autre artifice, rend sensible son pouvoir, tout en révélant sa nature d'artifice. Puis, quelques jours plus tard, de retour du coiffeur, quand elle aura accepté de se faire un chignon, viendra enfin la première étreinte avec Scottie : la caméra tourne autour du couple, nous avons un parfait baiser de cinéma. Mais, là non plus, le personnage n'est pas comparé à un metteur en scène : c'est plutôt un spectateur qui entre dans le film. Dans ce baiser de cinéma hyperbolique, les deux amants semblent même arrachés au temps et à l'espace : le décor s'efface, sombre totalement dans l'obscurité, puis nous découvrons avec Scottie un autre décor, celui de la mission espagnole, où il a vécu ses derniers instants avec la femme aimée. Ce n'est pas seulement une métaphore de l'amour qui transporte : le personnage masculin est surpris, comme s'il était littéralement emporté ailleurs – et le spectateur avec. Il retrouve des sensations déjà éprouvées auparavant, avec Madeleine : Judy est exactement, ici, sans mauvais jeu de mot, sa madeleine de Proust. En outre, la scène nous apparaît comme un envoûtement, comme s'il était vraiment hanté, *possédé* par le souvenir de la défunte : le décor de la mission espagnole est d'ailleurs présenté *de nuit*, alors qu'il n'y est jamais allé que de jour. Cette image apparaît donc à la fois comme un souvenir et comme un rêve, voire comme une prémonition de la dernière séquence. Enfin, quelques accents particuliers de la musique font penser, quand le décor change, à un manège. Aussi Scottie n'a-t-il vraiment pas grand chose, à ce moment-là, d'un réalisateur. C'est l'acteur d'un drame qui ne comprend rien à ce qui lui arrive : il ne reprendra la main qu'aux toutes dernières minutes du film, quand il reconnaîtra le bijou de Carlotta Valdes, l'ancêtre de Madeleine... avant de perdre définitivement Judy, la femme réelle et la femme rêvée à la fois. C'est là, dans les tous derniers instants, alors qu'il comprend tout, que Scottie file clairement la métaphore : il utilise le vocabulaire de la comédie, l'accusant d'avoir *joué* un rôle, de l'avoir *répété*, d'avoir été transformée par Elster, exactement comme il l'a fait à son tour. Il n'en conclut pas moins, refusant d'explicitier davantage la comparaison : « tu as été une bonne élève, pas vrai ? ». Accuse-t-il Judy d'avoir été une bonne *apprentie-comédienne*, ou change-t-il de thème métaphorique ? Il est difficile de trancher.

Si la métaphore du cinéma est donc possible, ce n'est pas celle de Scottie réalisateur. L'ancien policier figure bien davantage le spectateur que nous sommes, nous aussi, la première fois que nous voyons *Vertigo* : toute la première partie, plus de la moitié du long-métrage, nous place exactement dans la même position que lui. Nous sommes le jouet du film comme Scottie de Madeleine et d'Elster. Nous n'apprenons d'ailleurs la vérité sur Judy qu'un peu plus tard encore, aux trois quarts du film. Il est intéressant de noter, à ce propos, qu'Hitchcock n'a pas voulu prolonger cet état d'ignorance du spectateur plus loin, à la différence de Boileau et Narcejac dans leur roman : le réalisateur veut moins un spectateur détective qu'un spectateur psychologue. Même si cette image semble conforme à la publicité qu'Hitchcock a bien voulu faire de lui, le cinéaste n'est pas vraiment ici un maître manipulateur : il s'intéresse davantage aux motivations des personnages, à leurs sentiments, qu'à l'effet de surprise. De plus, en avançant la révélation, il permet au spectateur de s'identifier aussi à Judy. Le film n'est donc pas vraiment, pas jusqu'au bout, « une affaire d'hommes ».

En fait, la métaphore cinématographique n'est pas celle qui s'impose en priorité dans *Vertigo*. Depuis le début du film, d'autres pistes métaphoriques sont proposées, qui sont véritablement attestées. Il y a d'abord celle de la peinture. La métaphore picturale, cette idée d'une passion pour une image s'impose progressivement, à partir de l'histoire de Madeleine, de sa passion pour Carlotta

Valdes, qui modèle en quelque sorte la question de l'amour. La femme d'Elster passe en effet de longs moments perdue dans la contemplation du tableau de son ancêtre, Carlotta, qu'elle imite en de nombreux points. Deux mouvements de caméra soulignent notamment qu'elle possède le même bouquet et le même chignon. Or, Scottie tombe précisément amoureux de Judy lorsqu'elle joue Madeleine, c'est-à-dire *lorsqu'elle imite Carlotta*, lorsqu'elle se conforme à la représentation du tableau : tout le film souligne qu'il est amoureux d'une image, d'un personnage féminin construit de toutes pièces, de cette femme aperçue pour la première fois au restaurant sans qu'ils échangent un mot, sans qu'elle le voie, par exemple. Retournant à ce restaurant, seul ou avec Judy, après la mort de Madeleine, il ne peut manquer à chaque fois d'être happé par les femmes qui offrent les mêmes apparences : la même nuque et le même chignon, lorsque la femme est assise, ou le même tailleur lorsqu'elle est debout. Le début de *Vertigo* suggère bien, d'ailleurs, la passion véritable de Madeleine pour Carlotta, notamment avec ce bouquet de fleurs acheté en cachette, comme pour un rendez-vous amoureux, ce qui prépare le thème de la passion amoureuse de Scottie pour Madeleine, autre femme fictive, *absente*, créée de toutes pièces – pure image. Le générique présente en outre au spectateur une sorte de chute infinie dans la pupille de Kim Novak, vertige amoureux figuré par un motif en spirale qui n'est pas sans rappeler la belle forme étrange du chignon de Madeleine, filmé en gros plan au musée. Une séquence de rêve, ressemblant beaucoup à ce générique, débute par ailleurs par le bouquet de fleurs, autre motif circulaire dont la présence dans le tableau est soulignée par un autre gros plan ; et le rêve se poursuit par l'image de Carlotta en chair et en os, comme si le tableau se mettait à vivre. Enfin, un dernier passage du film exprime clairement la passion de Scottie pour une image : Midge, son ex-fiancée, ne trouve pas de meilleure façon d'attirer son attention qu'en revenant « à ses premières amours », la peinture, en plaçant son visage sur une copie du tableau de Carlotta... Peut-on mieux dire qu'il faut en passer par une image, pour être aimée de Scottie ? C'est ainsi que *Vertigo* construit le cœur de son propos. Film sur le vertige amoureux, il explore la possibilité d'une aliénation amoureuse : la difficulté à aimer une femme réelle, bien vivante.

Mais une quatrième métaphore joue un rôle plus important encore. Dans cette séquence où Midge se remet à la peinture, on se souvient que Scottie s'était demandé, juste avant de jeter un œil, s'il s'agissait d'une nature morte. La remarque n'était évidemment pas innocente : à travers Madeleine, c'est non seulement d'une image qu'il est amoureux, mais aussi d'une morte. Manquant doublement de chair, cette image est doublement un leurre : il n'est pas seulement amoureux d'une femme fantasmée, mais aussi d'un fantôme – d'un fantasme dans tous les sens du terme.

Or, c'est bien là le thème principal de *Vertigo*, qui lui fournit ses plus nombreuses métaphores. L'histoire de possession racontée par Elster, si elle peut constituer un leurre pour le détective, un prétexte commode pour retarder l'intervention des psychiatres, n'a rien d'un authentique Mac Guffin pour le spectateur. Ce n'est pas en vain qu'elle occupe notre esprit pendant les deux premiers tiers du film, elle constitue la base d'une métaphore qui se déploie sur l'ensemble de l'œuvre. Scottie est possédé par Madeleine comme celle-ci l'est par Carlotta. L'absence de l'une comme de l'autre – de l'une en tant qu'image, de l'autre en tant que morte – joue un rôle, non seulement dans l'exacerbation du sentiment, mais aussi dans cette interprétation fantastique avec laquelle joue le film : pur esprit, Carlotta Valdes est censée prendre possession de Madeleine, dont l'esprit s'évade soudain, et qui « oublie » tout ce qu'elle a fait dans la journée. De même, Madeleine peut d'autant mieux hanter Scottie qu'elle est plus immatérielle qu'il ne le croit, qu'il se mêle à son image une certaine absence, une moindre consistance. Elle aussi constitue une sorte d'esprit : ce n'est qu'une idée. Son personnage possède une simplicité, une évanescence, une invraisemblance qui menace de rendre

fou Scottie. Cette idée apparaît d'abord faiblement : lorsque Scottie voit Madeleine ouvrir le rideau de la chambre qu'elle a louée, il interroge la patronne de la pension, qui lui parle d'une cliente nommée Carlotta Valdes et lui montre que la chambre louée est vide. Le manège est destiné à accréditer, dans l'esprit positif de Scottie, l'hypothèse d'un revenant qui hanterait réellement Madeleine. Le thème est repris, quelques séquences plus tard. Lorsque Midge ironise en voyant Madeleine sortir de chez Scottie (« alors, c'était un fantôme ? »), le spectateur comprend la vérité de la remarque en même temps que la méprise de Midge : Scottie est bel et bien possédé par cette femme. Mais l'idée de possession amoureuse ne se déploie clairement que dans la seconde partie de *Vertigo*, quand Madeleine est morte. Une fois sorti de la maison de santé, Scottie ne cesse de la voir partout : dans le restaurant où il retourne, au musée devant le tableau de Carlotta, dans la rue. L'idée apparaît clairement qu'il est hanté, victime d'obsession à son tour. Lorsqu'il voit Judy à la fenêtre de son hôtel, on ne peut s'empêcher de penser à la pension où il a vu Madeleine. La folie serait maintenant de croire qu'il s'agit réellement de Madeleine, comme jadis l'erreur aurait été de croire à Carlotta. Quelques plans plus tôt, d'ailleurs, à peine sorti de la maison de santé, Scottie regarde l'immeuble d'Elster, où vivait Madeleine : un panneau « one way », qui fait même l'objet d'un recadrage, apparaît clairement devant le bâtiment, indiquant le sens unique de circulation pour se garer. On ne peut s'empêcher d'y voir un symbole : la voie unique qu'on veut lui imposer, c'est celle de croire à l'histoire de Madeleine, cette histoire de possession et de suicide. En voyant la voiture de celle-ci, Scottie ne peut s'empêcher d'interroger la femme qui monte dedans, pris d'un espoir fou. La signification de cette courte séquence est claire : le sens unique, la seule voie qui lui est laissée, c'est la folie.

Les différentes séquences avec Judy, dans la chambre d'hôtel, se chargent alors d'un nouveau sens. La silhouette que Scottie perçoit dans l'obscurité, ce n'est pas forcément celle de l'actrice rêvée, c'est avant tout une ombre : cela peut se comprendre comme Madeleine qui revient d'entre les morts (le titre du roman de Boileau et Narcejac est d'ailleurs, précisément, *D'entre les morts*). Quand il attend Judy sur le pas de la porte, à son hôtel, ce n'est pas forcément comme un réalisateur qui s'impatiente que la coiffure de son actrice soit si longue à préparer, ni vraiment comme un amoureux transi, mais comme un homme hanté : les ombres et la musique vont dans ce sens. Son retour est filmé comme une apparition, mais pas celle d'une diva ou d'une actrice : le climat du film est bien davantage celui d'une apparition fantastique. Les plans où Scottie semble perdu dans ses pensées, absent, sont d'ailleurs nombreux. Lorsqu'ils se promènent dans un parc, ou lorsqu'ils dansent, dans un bal, le lendemain de leur rencontre, par exemple, le regard dans le vague, dans le lointain, il est toujours hanté. Sa passion apparaît comme un mirage : Judy est là, mais il rêve de Madeleine. Puis, le soir, alors qu'elle déclare accepter de mettre les vêtements achetés, il fixe ses cheveux et murmure, comme possédé : « vos cheveux... ». Enfin, quand la caméra virevolte autour d'eux, quand ils s'embrassent enfin comme pour la première fois, parce que Judy est redevenue Madeleine, le jeu de lumière, le changement de décor, le mouvement de caméra, tout cela évoque, on l'a vu, un manège, un nouveau décor de cinéma, mais aussi un envoûtement. La résurrection de Madeleine, depuis la séance de maquillage, de manucure et de coiffure jusqu'à son apparition dans le couloir s'accompagne d'ailleurs d'une musique de suspense, d'angoisse, de mystère : ces moments contrastent avec la musique plus lyrique et romanesque de l'attente, quand Scottie est seul. C'est davantage à de la magie, à de la nécromancie, que l'on pense alors, plutôt qu'à une séance de maquillage pour le théâtre ou le cinéma. Enfin, le moment fameux où Judy sort de la salle de bain, en ayant accepté d'attacher ses cheveux, est littéralement filmé comme une apparition : Scottie se

retourne avec hésitation, comme Orphée de retour des Enfers ; le contre-champ est retardé par un travelling avant sur son visage et, même si Madeleine ne se dissout pas en cendres, elle apparaît à travers un voile vert, de façon irréaliste. La lumière verte du néon de l'hôtel, peu vraisemblable, même si elle fut obtenue sans filtre selon Hitchcock, donne d'ailleurs à toute la séquence, de l'attente de Scottie à la sortie de Judy de la salle de bain, une atmosphère surnaturelle très curieuse. On sait qu'Hitchcock associait cette couleur à la mort.¹⁸⁵ Dans la bouche du réalisateur, le projet de Scottie est, « pour dire les choses simplement », de « coucher avec une morte, c'est de la pure nécrophilie ». C'est ce qu'il appelle, dans ses entretiens avec Truffaut, la dimension de « sexe psychologique » : « la volonté qui anime cet homme [est] de recréer une image sexuelle impossible ». Les deux réalisateurs développent d'ailleurs la dimension de perversion sexuelle : pour eux, c'est un maniaque. Plus loin, Hitchcock semble néanmoins conforter également l'interprétation mythologique que je proposais : lorsque Judy-Madeleine sort de la salle de bain, « elle est éclairée par le néon vert, elle revient vraiment d'entre les morts. » On peut d'ailleurs déceler une trame mythologique sous-jacente dans tout le film : comme Orphée, Scottie souffre d'un défaut d'amour. C'est ainsi qu'il perd la femme aimée. On a vu que cela lui était reproché au cours de son procès. Et, au moment où il réussit enfin à la faire revivre, où il allait pouvoir vivre à nouveau avec elle, il la perd une dernière fois, définitivement.

Le scénario métaphorique de *Vertigo*, nécromancien plus que nécrophile, et plus largement fantastique, ne s'arrête pourtant pas là : alors que le bonheur semble enfin trouvé, Scottie renoue avec ses démons, quelques courts instants plus tard. Alors qu'ils s'apprêtent à sortir dîner, dans leur fameux restaurant, Judy lui demande de l'aider à attacher un collier. Il reconnaît alors celui de Carlotta. Son regard se perd une nouvelle fois, hanté à nouveau. D'où la question de Judy : « tu es bien à moi, maintenant ? » Ayant tout compris, il l'entraîne à la vieille mission espagnole, et répète ce qu'elle lui avait dit : c'est à lui maintenant de se délivrer du passé. L'analogie est claire entre Scottie et la femme suicidaire d'Elster, en proie à Carlotta. Mais, évidemment, le fantôme qui le hante n'est plus tout à fait le même : l'image de Madeleine est brisée, le sortilège est rompu. C'est la vérité, le besoin de savoir qui le harcèle désormais. Puis un tout dernier fantôme vient clore le film, en la personne d'une bonne sœur, au sommet du clocher : à bout de frayeur, Judy saute et prend définitivement la place de la Madeleine « idéale ». C'est une dernière aliénation qui apparaît alors clairement dans le long-métrage : celle de Judy, femme modeste, elle aussi écrasée de culpabilité, qui avait avoué, en acceptant de se faire teindre les cheveux, « de toutes façons, je ne tiens plus à moi-même ». Cette « libération » est bien la dernière du film, qui rend son personnage masculin à ses fantasmes – à l'inconsistance de ses fantômes.

Les scénarios métaphoriques se superposent donc jusqu'à l'étourdissement, dans *Vertigo*. Même si ce n'est pas le principal, le scénario « cinématographique » d'un personnage faisant d'une femme réelle un personnage de cinéma, une actrice, peut donc être considéré comme possible, sinon comme attesté : la métaphore du réalisateur et de l'actrice, qui pourrait avoir été projetée par Hitchcock, au moment du tournage, plus ou moins délibérément, se trouve en effet suggérée par différents indices. Mais cette métaphore potentielle est loin d'être la seule : elle complète et prolonge des métaphores réalisées, celle du tableau, voire du scénario fantastique, le cinéma permettant d'illustrer à sa façon le vieux thème du tableau qui prend vie.

185 *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, Paris, 1993, p. 208. Il signale d'ailleurs l'usage d'un filtre vert lorsque Madeleine s'est rendue sur la tombe de Carlotta Valdes.

Poetry de Lee Chang-dong

Un film avec un tel titre ne pouvait manquer de retenir notre attention. Cette histoire de Mija, grand-mère qui se met à la poésie en apprenant coup sur coup que son petit-fils, dont elle s'occupe, a participé à un viol et qu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer frappe en effet à plusieurs titres. Ce qui nous intéressera le plus, ici, c'est le paradoxe suivant : pour un film qui multiplie les comparaisons dans la bouche de ses personnages, qu'ils soient « apprentis-poètes » comme Mija ou non, *Poetry* en propose très peu à l'image. Et, quand une métaphore enfin apparaît, le film ne l'assume pas, à l'image de cet arbre, au pied de l'immeuble de la grand-mère, qui fait l'objet d'un mouvement de caméra, alors que la grand-mère cherche l'inspiration, mais qui se trouve filmé bien vite, d'un geste approximatif. La contemplation à laquelle le plan semblait inviter est bâclée, ou retardée, empêchée, comme l'attitude de recueillement de la grand-mère le sera, peu après, à cause d'une voisine qui l'interroge, ou d'un appel sur son téléphone portable. *Poetry* refuse, retient les métaphores. Il faut dire que la réalité sud-coréenne en question n'invite pas à la poésie, notamment cette pratique des pères de famille, sur laquelle s'attarde Lee Chang-dong, qui veulent acheter le silence de la famille endeuillée, qui ne songent qu'à protéger leur progéniture des conséquences de ses actes. Un poète, croisé dans le film, rappelle d'ailleurs que la poésie se meurt, qu'on ne la lit plus. *Poetry* suggère clairement un rapport entre les deux faits. Un monde aussi cruel ne peut réserver aucune place à la poésie. Le contraire serait encore plus insupportable, d'ailleurs.

La première séquence du film nous montre des enfants jouant sur les bords du fleuve Han. L'un d'entre eux remarque quelque chose dans l'eau, il s'approche et la caméra prolonge sa curiosité. Le plan suivant nous donne à voir le corps d'une jeune fille. Le cadrage en plan rapproché, le corps de la jeune fille dans le cours d'eau, avec son chemisier blanc et ses cheveux flottant à la surface, tout cela nous fait penser à Ophélie, telle que les peintres préraphaélites en ont imposé l'idée. Pourtant, rien ne le souligne vraiment : l'absence de poésie est totale à l'image, malgré le titre qui vient s'incruster sur l'écran, qui impose d'abord sa belle calligraphie coréenne, suivie de peu par sa traduction en anglais, « Poetry ». Le paradoxe est saisissant : au moment où le thème de la poésie est annoncé, celle-ci est refusée. Le geste ici est fondateur : à l'image de tout le film, la comparaison est empêchée, frappée d'interdit. Le poids du réel est trop grand, en l'occurrence : on ne peut pas magnifier la mort d'une jeune femme de cet âge. L'histoire d'Ophélie se prêtait pourtant à la comparaison : on y retrouvait la même histoire d'innocence sacrifiée, de pureté impossible, à travers une jeune fille qui se suicide, victime des hommes, dans un « royaume » pourri, et dans une pièce où il était aussi beaucoup question de fleurs. Dans *Poetry*, néanmoins, la jeune fille n'est pas morte entourée de renoncules, d'orties et de pâquerettes. Au contraire, son corps semble au début flotter comme un vulgaire plastique ou un chiffon. Peut-être pour cette raison, il sera beaucoup question de fleurs, et Mija laissera un bouquet jaune et blanc, à la fin, sur le bureau du poète, comme pour « boucler » la métaphore, pour achever l'histoire, accomplir ce qui n'avait pas été accompli.

Quelques métaphores ou comparaisons apparaissent néanmoins dans le film, ne sont pas refusées, mais elles apparaissent plutôt comme des méprises. Elles sont vécues exactement sur ce mode de l'erreur : dans une sorte d'enquête informelle sur la jeune fille morte, Mija se rend sur les lieux où son corps a été aperçu, elle sort un carnet, comme pour écrire, enfin saisie par l'inspiration qui tardait tant à venir, mais c'est une goutte d'eau qui tombe. Pleure-t-elle ? On comprend vite que c'est de la pluie qui tombe sur le papier, quand les gouttes se multiplient. Mais le premier sentiment demeure : ces gouttes de pluie sont comme des larmes, pour le spectateur, même si elle se révèlent

ensuite d'une autre nature. Ce passage rappelle d'ailleurs le moment où la vieille femme prend une douche pour pouvoir pleurer et crier : elle court s'enfermer dans la salle de bain et fait couler de l'eau pour le dissimuler. Les larmes sont donc décidément cachées dans *Poetry*, présentes mais refusées, par le cinéaste comme par le personnage. La métaphore-méprise de la pluie sert aussi à dire cela, à exprimer pudiquement la douleur.

Autre méprise qui peut se comprendre comme une métaphore dissimulée : à la fin du film, ce n'est pas la grand-mère qui apparaît de dos au premier plan sur le pont. Elle a pourtant quitté la salle où doit se dérouler le dernier cours de poésie, son appartement est vide lorsque sa fille y entre, nous revoyons les lieux où elle est déjà passée, sur les traces de la jeune fille, et nous entendons son poème lu d'abord par le professeur, ensuite par elle, enfin par une jeune fille. Nous nous attendons à la voir apparaître, comme si elle sortait du bus que nous avons vu démarrer près de chez elle, mais ce n'est pas elle : c'est la jeune fille qui s'est suicidée qui apparaît au premier plan, qui s'avance vers le parapet et qui se penche, avant de retourner sa visage vers la caméra. Cette substitution produit un gros effet sur le spectateur, qui peut percevoir cela comme un retour en arrière, mais qui comprend en même temps que la grand-mère s'efface derrière la jeune fille, ou s'identifie, comme dans le poème qu'elle a enfin réussi à écrire. On peut même imaginer qu'elle est tentée de suivre son chemin. D'ailleurs, c'est déjà ce que son chapeau a fait, s'envolant du pont, dans une séquence précédente (alors qu'un camion citerne passait derrière elle, comme dans le plan final où nous voyons la jeune fille). Ce passage soulignait ainsi, d'une autre façon, le rapprochement possible entre les deux femmes, le chapeau constituant un symbole transparent, grâce à sa blancheur – le chemisier de la jeune fille, aperçu dans l'eau au début, étant de la même couleur, et le plan où le chapeau tombe présentant le même cadrage en plongée verticale que celui qui précède la chute de la jeune fille, figurant ainsi cette autre chute qui ne sera pas montrée. C'est donc une sorte de métamorphose à laquelle nous assistons à la fin du film, d'autant plus frappante que la voix de Mija cède la place, pour lire le poème, à celle de la jeune fille morte. C'est ainsi, par la grâce de la poésie, que la grand-mère redonne vie à la jeune fille et, en même temps, semble tentée de la suivre, de reproduire son geste, de s'effacer derrière elle. Le trouble est total, mais l'idée assez extraordinaire : l'essence de la poésie n'est-elle pas de transfigurer le monde, d'établir en son sein des liens inédits, d'entrer en sympathie avec autrui, voire avec le monde entier ? C'est la poésie qui *se réalise* ici.

Charles Tesson remarque d'ailleurs, dans une critique de *Poetry*, que le film noue deux drames : celui de Mija, qui n'arrive plus à nommer, qui perd des mots, et celui de la jeune fille morte.¹⁸⁶ Il souligne que le lien est établi, notamment, par la visite de la grand-mère à la clinique, dans la deuxième séquence, où elle commence à prendre conscience de sa maladie : en sortant, elle assiste à la douleur de la mère de la jeune-fille. Un second lien, avec les malheurs du monde en général, est d'ailleurs suggéré au début de cette séquence : dans la salle d'attente de la clinique, un écran de télévision nous montre une mère éplorée par la perte d'un fils, probablement au Proche Orient, n'arrivant pas à croire à sa mort, avec un enfant plus jeune à côté d'elle. C'est à peu de choses près la scène à laquelle le spectateur va assister, à la sortie de la clinique, avec la mère de la jeune fille. La mort de celle-ci apparaît donc comme entretenant des liens, plus largement, avec la marche du monde. On pourrait d'ailleurs dire que tous ces drames, en particulier celui de Mija et de la jeune fille, ne font qu'un. Mija souffre de ce qui ne préoccupe pas les autres, notamment les hommes du film : ils ne songent pas à dire l'horreur de la situation, à mettre des mots sur le crime de leurs fils, mais seulement à poser de l'argent. Il y a une dimension symbolique évidente à cette forme

186 Charles Tesson, « Conte de la monstruosité ordinaire », *Cahiers du cinéma* n° 658 de juillet-août 2010, p. 36-37.

d'aphasie : le monde où vit Mija est dur, et peut-être même de plus en plus innommable. L'acte des garçons notamment est inqualifiable. Et, alors qu'elle vieillit, qu'elle ne parvient plus à le nommer, à le qualifier justement, certains se préoccupent de le quantifier, de monnayer le crime. Charles Tesson évoque à ce propos le « double visage » du film, ce qu'il appelle « la schizophrénie de son héroïne, entre ses cours de poésie, à l'atmosphère bucolique quelque peu puérile, voire naïve (la beauté des fleurs, le chant des oiseaux) et son implication dans le drame », puisqu'on attend d'elle qu'elle paie sa part pour dédommager la famille en deuil. Or, la fin du film illustre merveilleusement le problème : comme nous l'avons vu, Mija tente un dépassement grâce à la poésie. Si les petits oiseaux, les arbres et les fleurs n'émeuvent pas le spectateur, s'ils n'arrivent pas à inspirer l'héroïne, c'est qu'ils ne sont pas à la hauteur de la situation. C'est en se détournant de cela qu'elle parvient à résoudre ses deux problèmes à la fois, tous deux pratiques : celui de l'inspiration et du comportement à adopter face à la situation. C'est du même mouvement qu'elle réussit à saisir l'essence de la poésie et qu'elle trouve une réponse à la hauteur du problème moral posé par la légèreté apparente de son petit-fils, par ces parents préoccupés par les seuls problèmes de « réparation » financière.

Dans sa critique de *Poetry*, Charles Tesson se penche notamment sur l'arbre évoqué plus haut, où Mija cherchait l'inspiration au début du film : il évoque l'attention de la grand-mère tout entière tournée, un court instant, vers « le bruissement du feuillage et le chant d'un oiseau qui la captivent et l'inspirent » et associe l'animal qu'on ne parvient pas à voir, « dont elle ne parvient pas à traduire le chant », à « cette jeune fille qu'on n'entendra plus ». À la fin du film, jouant avec Mija en bas de l'immeuble, son petit-fils accroche un volant de badminton dans le même arbre. Tesson relève « les arbres au feuillage inanimé, qui ne bruissent de rien » : l'oiseau a disparu, remplacé par « cette dérisoire chose en plastique, sans vie », qui refuse de tomber – selon lui « cruelle ironie au regard de la fillette qui s'est jetée d'un pont ». Le critique file longuement la métaphore qu'il perçoit dans la séquence : Mija provoque la chute du volant, de même que son action « entraîne l'arrestation de l'adolescent, qui tombe à son tour, fruit de l'action des hommes, non de la nature », arrestation qui a effectivement lieu en même temps.

Cette métaphore de volant de badminton, parfait exemple de métaphore litigieuse, de métaphore potentielle ou implicite, voire projetée, me semble d'une interprétation délicate. Si l'on peut parler néanmoins de métaphore réalisée ou potentielle, c'est qu'il existe de nombreux indices. Outre le premier passage sur le même arbre, cette séquence forme un réseau avec deux autres épisodes au moins : la très belle séquence où Mija rencontre la mère de la jeune fille défunte et ne lui parle que de fruits et de fleurs, d'un abricot tombé notamment, ainsi que la séquence où la vieille femme, apprenant sa maladie, parle au médecin des fleurs artificielles qui se trouvent derrière elle. Deux évènements significatifs, où fleur et fruit prennent la place de personnes, servent à dire mais aussi à esquiver. Mija explique notamment avoir compris la signification des abricots : « ils se jettent sur le sol, s'abîment, se laissent écraser, pour préparer leur renouveau. » D'ailleurs, elle en a goûté un, qu'elle a trouvé excellent, et la mère de la jeune fille lui a confirmé que c'était ainsi qu'ils étaient les meilleurs. Elle ajoute d'ailleurs que Mija est « belle comme une fleur ». Personnification de l'abricot qui *choisit* de tomber, comparaison de la grand-mère avec une fleur, émerveillement devant la nature et son cycle éternel, oubli de proposer l'arrangement financier avec la mère : tout cela est significatif. Enfin, ce qui permet d'attester la présence, sinon d'une métaphore, du moins d'une intention de signification particulière, c'est la mise en scène du volant de badminton accroché à l'arbre : le plan, qui s'éternise, relie le premier plan, avec Mija et l'objet en plastique, à l'arrière-plan,

où le petit-fils est occupé par les policiers, avant que l'un ne l'entraîne dans la voiture et que l'autre ne propose de prendre le relais, de poursuivre la partie. Faut-il pour autant considérer les deux plans comme les deux termes d'une comparaison, et notamment l'objet en plastique comme une image du garçon ? Il est vrai que l'objet en plastique, comparé à une fleur ou à un fruit *dégradé*, incapable de tomber naturellement comme un abricot, évoque le thème du fruit qui tombe, qui suit son cycle, développé dans la séquence des champs : ce cycle refusé à la jeune-fille, justement, tombée avant mûrissement – ou, à l'inverse, ce cycle dont elle a éprouvé la brièveté, comme les fleurs coupées remises au poète, à la fin du film. Mais d'autres pistes sont possibles, bien que très hypothétiques : le policier qui s'apprête à jouer avec Mija est un personnage que l'on a déjà rencontré, poète amateur et alcoolique, aimant l'humour grivois, et auteur notamment de textes aux métaphores licencieuses sur la rose ou la douche. L'héroïne s'est même fait remarquer en se scandalisant qu'un policier puisse se prétendre poète. On lui fit remarquer à cette occasion que cet homme valait mieux que ses provocations, qu'il avait osé dénoncer des collègues corrompus par exemple. Il est évident alors que cet homme est un espoir pour Mija : même si elle a fini par payer pour son petit-fils, en se sacrifiant, c'est grâce à cet homme que le cours normal des choses va peut-être reprendre, que la justice va pouvoir se mêler de l'affaire. Alors, on peut penser que le volant décroché de l'arbre, au moment où le policier s'apprête à jouer avec Mija, à remplacer le garçon, représente aussi sa partenaire de jeu, qui n'a plus l'âge d'être figurée par une rose ou un abricot, mais qui reste un beau fruit à cueillir pour le policier poète à la libido développée. Bien sûr, ce n'est là qu'une hypothèse. La profondeur de champ du plan où Mija « cueille » le volant, pendant que son petit-fils est embarqué par la police, suggère d'ailleurs que la grand-mère ferme les yeux, comme si le volant lui avait servi à tourner le dos, comme si elle était responsable de l'arrivée et de l'action des policiers. Peut-être Lee Chang-dong propose-t-il donc ici de condenser plusieurs idées en une seule : la grand-mère qui laisse cueillir son petit-fils, et le policier qui profite de la situation pour tenter de cueillir la poétesse en herbe. En effet, si les abricots dont parle Mija à la mère endeuillée figurent aisément l'enfant, les fleurs en plastique dont elle parle au médecin, quand elle apprend son Alzheimer, choquent Mija autant sinon plus que sa maladie. Ces fleurs qui ne peuvent flétrir, ces pétales qui ne peuvent tomber, ne sont-ils pas une terrible image de la mort à l'œuvre, de cette fin qui s'annonce, sournoisement, avec la maladie ?

Mais, plus encore, il faut reconnaître dans ces fleurs, ces abricots et ce volant de badminton, un certain indécidable voulu par le film. Ces images potentielles, probablement suggérées mais jamais vraiment proposées, sauf peut-être pour l'abricot, sont encore des métaphores refusées par le film. L'image du volant notamment semble un exemple parfait de métaphore potentielle : le spectateur perçoit une intention de signification, portée par une énonciation particulière, par un effet de mise en scène, qui semble confirmée par des échos au sein de l'œuvre ; mais la difficulté à « paraphraser » la métaphore, à *décider* de son sens, constitue un autre critère qui fait pencher la balance du côté de la métaphore potentielle. Quoi qu'il en soit, le volant de badminton n'en est pas moins comme la fleur en plastique : c'est un fruit et n'en est pas un à la fois, c'est un faux fruit, une fausse fleur, l'indice d'un problème. Que signifient ces fleurs ou ces fruits en plastique, qui durent mais ne vivent pas, impropres à la poésie ? Ils sont, comme le viol de la jeune-fille, le signe d'un problème, voire d'un échec pour Mija : la grand-mère semble se rendre compte qu'elle n'a plus l'âge pour élever un jeune homme, ou qu'il manque une mère à son petit-fils. C'est pourquoi elle appelle celle-ci et s'éclipse à la fin du film, comme une fleur ou un fruit qui accepterait de tomber.

Le film s'achève donc par le poème de Mija et son « effacement », derrière les mots retrouvés et

la jeune fille ressuscitée. Le tout dernier plan de *Poetry* présente un mouvement de caméra inverse à celui du tout début, qui montait du fleuve pour découvrir le pont au loin et la rive où jouaient les enfants. Le plan final au contraire semble mimer la noyade : la caméra descend vers le fleuve, comme la jeune-fille qui vient de se jeter dans l'eau, idée redoublée par un fondu au noir. Pourquoi cette symétrie avec le début du film ? Le film souhaite-t-il mimer le mouvement de la vie, le film s'identifiant ainsi, d'une certaine façon, au destin de la jeune fille ? Il en évoque l'histoire, en effet, même s'il commence après sa mort, et il est bref comme le fut sa vie : le double mouvement de caméra soulignerait ainsi la brièveté de son existence, semblable à celle de la rose ou de l'abricot – brièveté suggérée, pour le spectateur, par la durée d'une projection ? Quoi qu'il en soit, ce mouvement introduit l'idée de la mort, au moment où l'on voit la jeune fille arriver sur le pont, et nous regarder avec un léger sourire, comme celui qu'aurait pu faire Mija. Il suggère clairement qu'un cycle s'accomplit : est-ce parce qu'une personne paie enfin d'elle-même pour la mort de la jeune-fille – que ce soit le garçon, interrogé par la police, ou la grand-mère, qui semble suivre le même chemin sur le pont, et qui a sacrifié son amour-propre pour trouver l'argent demandé ? ou est-ce parce que la grand-mère a réussi à trouver le chemin de la poésie, grâce à la jeune-fille ? Est-ce tout cela à la fois ? Quoi qu'il en soit, il est frappant et significatif de constater que la poésie renaît, que les métaphores s'assument enfin – un peu – à la fin de *Poetry*, au moment où la mort est reconnue comme un drame humain, et non comme une affaire d'argent : des liens sont enfin établis au sein de la communauté humaine, en l'occurrence entre une grand-mère pleine de fraîcheur, belle comme une fleur, et une jeune fille qui a connu la mort.