

---

# La métaphore au cinéma: un tro(m)pe-l'œil ?<sup>1</sup>

---

André Gaudreault, professeur  
*Département des littératures*  
*Université Laval*

La métaphore désigne généralement un phénomène relativement universel et polymorphe omniprésent au sein des divers systèmes de signes qu'utilisent les humains pour communiquer. Dès qu'il y a communication d'un sens, peu importe le « langage » utilisé, peu importe le médium emprunté, la métaphore reste possible. Tout « *transfèrement* » de sens, c'est-à-dire échange communicationnel, quel qu'il soit, entre deux pôles peut au fond se faire à la faveur d'un *transfert de sens*. Ainsi, toute forme « langagière », que ce soit celle du littéraire, celle des arts plastiques ou, encore, celle du cinéma, est, selon le « locuteur », susceptible d'être un lieu de prédilection pour la métaphore.

D'où cette idée que l'on rencontre parfois, et que je partage, de l'omniprésence de la métaphore. La chose n'est cependant pas reconnue de façon universelle. C'est que l'on ne s'entend pas toujours sur les conditions minimales de ce que l'on pourrait appeler la « métaphoricité ». C'est aussi que l'on n'est pas toujours assez perspicace pour déceler, sous ce qui est devenu « habitude de langage », le trope caché. L'une des premières conditions pour voir clair dans tout

---

1. Ce texte est la version révisée d'une communication orale. J'ai cependant décidé de laisser, dans le texte destiné à être publié, certains aspects de l'oralité originelle.

cela, ce serait probablement d'apprendre à « ouvrir l'œil », suivant ainsi le « conseil » que nous donne à cet égard le cinéaste Luis Buñuel, dans la scène inaugurale d'*Un chien andalou* (Buñuel et Dalí, 1928), probablement le film le plus métaphorique de toute l'histoire du cinéma muet. *Ouvrir l'œil*, n'est-ce pas en effet ce que fait, mais au sens littéral de l'expression, ce personnage (joué par Buñuel lui-même) qui, image-choc par excellence, tranche d'un coup de rasoir l'œil d'une femme (figure 1).

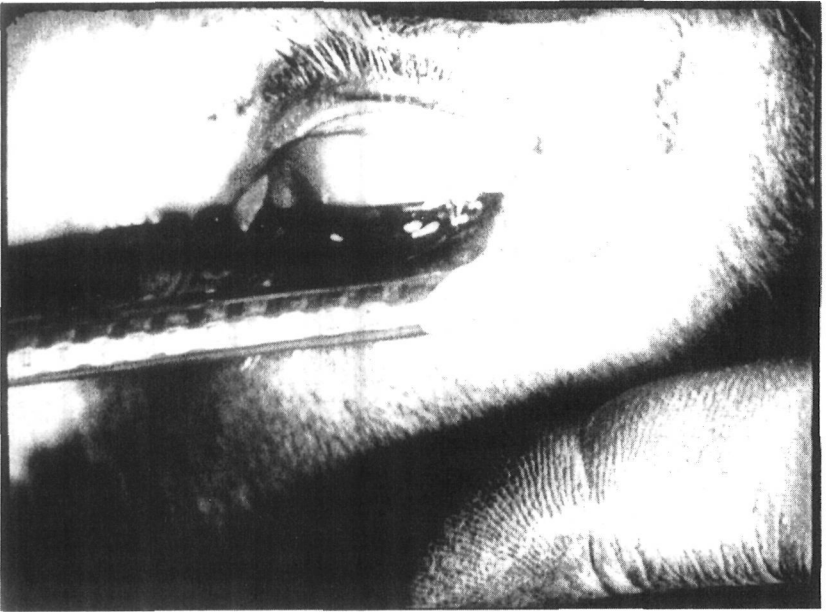
Il est vrai, cependant, qu'une métaphore ne crève pas nécessairement les yeux. Et qu'il n'est pas toujours aisé de voir, à travers les différentes « expressions » langagières, surtout si elles sont « usées », surtout si elles sont devenues usuelles, l'éventuelle chaîne des relations qui ont pu mener telle ou telle d'entre elles à signifier autre chose qu'elle-même. D'où l'importance, donc, d'ouvrir l'œil.

Pourquoi l'œil? Pour deux raisons probables. D'une part, parce que, comme la majeure partie des figures de rhétorique, la métaphore fait image. Et que, la chose va de soi, pour appréhender les images, pour parvenir à les bien saisir, il faut savoir ouvrir l'œil. Parce que, d'autre part, les métaphores, même si elles font image, ne sont jamais tout à fait évidentes (du latin *videre* « voir »). Certaines d'entre elles le sont certes plus que d'autres, mais s'il est un lieu de la sémiotique où se rencontrent production et consommation, émission et réception, écriture et lecture, c'est bien dans le cas des figures. Et, au premier chef, dans le cas des métaphores. Combien de gens ont vu le film québécois *La petite Aurore, l'enfant martyre* sans y voir ce que Heinz Weinmann a vu<sup>2</sup>? Combien de gens ont lu « Le passeur » sans y voir ce que Pierre Ouellet a vu<sup>3</sup>? C'est que la métaphore ne s'impose pas toujours d'elle-même. Il faut savoir la débusquer.

---

2. Voir le texte de Heinz Weinmann dans le présent ouvrage.

3. Voir le texte de Pierre Ouellet dans le présent ouvrage. D'ailleurs, au nombre de métaphores que j'ai moi-même déjà glanées dans les premières lignes de mon texte, on aura compris que je me situe du même côté de la barrière (métaphore, encore...), sinon de la barricade (et encore), que ces deux autres participants au séminaire de la CEFAN.



**Figure 1.** Personnage masculin se préparant à trancher l'œil de la femme et gros plan de l'œil que l'on tranche. Tiré du film *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel et Salvador Dalí. Photo: Service des ressources pédagogiques, Université Laval.

S'il ne faut pas voir des tropes partout, on peut cependant se demander si la figure ne constitue pas le fondement même de la langue. C'est ce que suggère Victor Chklovski qui a écrit, aussi tôt qu'en 1914 :

Tout mot contient un trope à sa base. Prenons comme exemple le mois: primitivement ce mot voulait dire le « mesureur »; [...] le mot *enfant* [...] signifie traduit au mot à mot: « qui ne parle pas ». On pourrait citer autant d'exemples de ce genre qu'il y a de mots dans la langue. Et souvent, quand on arrive à l'image aujourd'hui perdue et effacée qui avait jadis été placée à la base du mot, on est frappé par sa beauté, une beauté qui avait existé autrefois et qui n'existe plus (1985: 63).

Ainsi donc, la métaphore ferait image mais, paradoxalement, elle ne serait pas toujours évidente. D'où l'importance de l'opération de lecture, d'où l'importance aussi, en cours d'opération, de savoir ouvrir l'œil. C'est que, pour bien comprendre la métaphore, il faut de toute nécessité convenir qu'elle est une espèce de sous-texte caché, qui se love derrière le texte apparent. Il faut donc, pour repérer la métaphore, apprendre à ouvrir l'œil, en sachant qu'il se peut qu'il se trompe, l'œil, et qu'il voie des tropes là où il n'y en a pas, qu'il voie en somme des tropes de trop. Mais, au fait, la situation est-elle aussi grave qu'il y paraît à première vue lorsqu'il se trompe, l'œil, et qu'il voit des tropes de trop? Il faut croire que non, ne serait-ce que par respect pour cette activité cruciale qu'est la lecture. En effet, il est vraisemblablement légitime que le lecteur s'approprie ce palimpseste qu'est le texte du créateur, ce palimpseste qu'est au fond tout texte, pour en gratter la surface et lui faire rendre à la vue les nombreuses images cachées qu'il recèle, faisant ainsi un véritable travail d'interprétation (aux deux sens du mot<sup>4</sup>). C'est en tout cas ce que j'essaierai de faire ici, à partir d'un exemple fort connu de métaphore filmique, le célèbre « Rosebud » de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

---

4. Comme lorsque l'on dit d'un musicien qui exécute un morceau qu'il *interprète* une partition musicale et comme lorsque l'on dit d'un individu qui juge les agissements d'un de ses semblables qu'il les *interprète*. Lire un texte, c'est toujours en quelque sorte l'« interpréter » dans ces deux sens. La lecture exige de celui qui la pratique qu'il *interprète* le texte (c'est-à-dire qu'il lui donne une *interprétation*) pour en comprendre le sens, mais on peut aussi dire du lecteur que son activité est en quelque sorte une *interprétation* de cette « partition scripturale » qu'est l'ensemble des signes qui font le texte.

Si je cherchais à rendre l'image que me suggère le parcours que j'emprunterai ici, je penserais tout de suite à ces fameuses poupées gigognes qui, par définition, s'emboîtent les unes dans les autres. Ici, les poupées seront remplacées par une série de synecdoques qui s'emboîtent. C'est donc dire que je passerai une première fois de la partie au tout puis, une fois ce tout considéré comme la partie d'un plus vaste ensemble, je procéderai à une deuxième opération synecdochique, et ainsi de suite. Ce parcours m'amènera en effet à considérer d'abord la métaphore en relation avec ces petites unités de signification que sont l'image et le son (= la *partie*) contenus dans le plan (= le *tout*). Il s'agira ensuite d'interroger les rapports entre cette métaphore iconique présente dans les plans (= la *partie*) du film au regard, cette fois, du film lui-même (= le *tout*), dans son ensemble. Puis j'interrogerai cette métaphore contenue dans le film (= la *partie*) en rapport avec le cinéma en général (= le *tout*), en insistant surtout sur ce lieu de l'inscription des signifiants, donc des métaphores, qu'est l'écran de cinéma, que l'on représente souvent comme l'écran des fantasmes. Je reviendrai en fin de parcours au spectateur, au lecteur donc, à cette instance à laquelle sont destinées les métaphores filmiques et qui, littéralement, a comme tâche de les faire « travailler ».

Première remarque, qui s'impose d'entrée de jeu : la métaphore au cinéma est, règle générale, trope d'images plutôt que trope de mots. C'est là une différence essentielle puisque l'on ne saurait faire d'équivalence biunivoque entre deux configurations aussi éloignées l'une de l'autre que, dans le cas de la littérature, une *image de mot* et, dans le cas du cinéma, une *image d'image*, soit une image au carré (Metz, 1977). La métaphore « filmique » qui sera cependant le point de départ de notre quête reste, pour sa part, ni chair ni poisson, étant trope de mot autant que trope d'image.

Soit un film archi-connu, *Citizen Kane*, et un célèbre cas de figure, « Rosebud », ce mot qui sort des lèvres en très gros plan du héros éponyme, Charles Foster Kane, au moment où il rend l'âme. « Rosebud », un petit mot si banal en apparence mais qui sera pourtant à la fois le motif et le leitmotiv de ce film à l'argument narratif assez simple puisqu'il ne s'agit, somme toute, que de suivre les pérégrinations d'un journaliste faisant enquête auprès de l'entourage de Kane afin de percer le secret de la dernière parole par lui prononcée.

À ce sujet, la conclusion du journaliste est d'ailleurs exemplaire : un mot, dit-il à peu de choses près, ne saurait à lui seul résumer la vie d'une personne. Opinion que ne partage apparemment pas l'instance narratorielle première du film, le méga-narrateur (Gaudreault, 1988a), qui, au moment où ces paroles sont prononcées, prend ses distances par rapport au personnage, par le truchement d'un travelling arrière très fortement appuyé. Et ce, juste avant de donner au spectateur, au seul spectateur devrais-je dire (puisque aucun personnage, pas même le journaliste-enquêteur, ne partagera avec lui ce savoir), la clé de l'énigme, par le truchement d'un autre mouvement de caméra, un travelling avant celui-là, qui aboutit sur un gros plan du fameux traîneau dont on sait déjà, rendu à ce point, final, du texte filmique, qu'il a fait les beaux jours de l'enfance de Kane, mais dont on ne savait pas encore qu'il était de marque Rosebud.

Nul n'aura donc su, de ceux qui ont partagé l'univers diégétique de Charles Foster Kane, percer le secret du dernier mot qu'il a prononcé et qui, au moment de quitter le bas monde, lui rappelle ce véritable trauma que fut la séparation d'avec sa mère, et dont l'emblème est ce traîneau dont il s'est servi pour manifester son agressivité à l'endroit de celui qui, en sa qualité de tuteur, venait le ravir à elle.

En ce sens, « Rosebud » est, nous le verrons, une véritable figure de déplacement et de condensation qui se lit à la fois comme métaphore, comme métonymie ou comme synecdoque, selon l'angle à partir duquel on l'aborde. Au premier chef, à titre de segment verbal du large signifié filmique qu'est l'histoire racontée par le film, « Rosebud » est d'abord et avant tout une synecdoque : c'est la partie pour le tout. C'est la partie en ce sens que la prononciation de ce mot clé, par Kane mourant, n'est qu'une partie de ce tout que représentent les nombreux signes (paroles, faits ou gestes) que le personnage qui « répond » au nom de Charles Foster Kane a pu, à titre de producteur de signifiants, émettre tout au long de son existence, telle que celle-ci est supposée par la diégèse du film. Une synecdoque, donc une métonymie<sup>5</sup> plutôt qu'une métaphore.

---

5. Je sais que ce « donc » est suspect pour d'aucuns, mais je ne crois pas qu'il soit utile de traiter de cette question ici.

« Rosebud » est aussi une métonymie, mais cette fois sans valeur synecdochique, du fait que le mot en question ainsi que le dessin qui l'accompagne (soit la marque de commerce du traîneau, qui représente un « bouton de rose ») sont en contiguïté référentielle, dans le Colorado originel, avec ce qu'ils ont mission de représenter: le paradis perdu de l'enfance, de cette période de la vie de Kane qui précède le temps de sa cruelle séparation d'avec la mère. La métonymie est ici produite par une sorte de déplacement, au sens psychanalytique. Au contraire de ce qu'affirme Thompson (tel est le nom du journaliste-enquêteur), un tout petit mot est éventuellement capable de résumer et de symboliser ce grand tout qu'est la vie d'un homme. « Rosebud » est effectivement – et la chose apparaîtra encore plus crûment lorsque nous aurons crevé l'emballage métaphorique de cette image du bouton de rose – la petite, la toute petite partie de ce grand tout qu'est la vie de Kane; elle est capable de la résumer et, surtout, de la figurer.

Attaquons-nous donc maintenant à cet emballage métaphorique du bouton de rose dont je viens de parler et faisons travailler son éventuelle valeur condensatoire. Le mot *rosebud* ou son équivalent en français, « bouton de rose », connote de toute évidence la féminité, et donc<sup>6</sup> la maternité. Ce mot évoque une série de valeurs connotatives de la féminité suggérées par les différentes isotopies qui lui sont rattachées (couleur, douceur, odeur, texture, etc.). Il est à cet égard intéressant de noter que, pour le spectateur américain moyen des années 1940, c'est-à-dire le premier destinataire du film, il n'aurait apparemment su y avoir, dans le monde référentiel que vise le film de Welles, soit les États-Unis de la deuxième moitié du siècle dernier, aucun traîneau avec pareil nom de marque. En effet, comme le rapporte Robin Bates (1987), le mot *rosebud* est, dans la littérature érotique de l'époque victorienne, le nom de code privilégié pour parler des parties génitales de la femme. Pour ne prendre qu'un exemple, tiré d'une œuvre publiée en 1899, signée Hughes Rebell et intitulée *The Memoirs of Dolly Morton*: « She evidently had never had a child, and her rosebud was headed with fine curly golden hair » (Bates, 1987: 24). Pareille métaphore, comme c'est souvent le cas, a un

---

6. Autre « donc » qui pourrait paraître suspect aux yeux de certains.

fondement strictement visuel : les pétales du bouton de rose ne sont-ils pas en effet relativement analogues aux lèvres du sexe féminin (figure 2)?

Il n'en reste pas moins cependant que, toute métaphore qu'elle soit, l'image du bouton de rose est aussi une véritable métonymie (à valeur synecdochique). Et ce, à deux niveaux. Les parties génitales de la femme ne comportent-elles pas justement, à titre de composante, un petit bouton rose, « a *rose-bud* » ? La partie (le clitoris) pour le tout (le sexe de la femme), encore une fois. Mais le film, en contextualisant filmiquement cette métaphore d'origine verbale, la « re-métonymise » sous au moins un autre rapport : ce tout que sont les parties génitales de la femme, représentées par le bouton de rose, ne vaut-il pas pour plus que ce qu'il est ? Ne renvoie-t-il pas, plus qu'aux seules parties génitales de la femme (= la partie... ou même, dans ce cas-ci, « les parties »), à la femme en général (... pour le tout), et pas n'importe laquelle, la mère ?

Le sens connoté du mot *rosebud* était tellement dérangeant au début de ce siècle aux États-Unis que, refusant semblable métaphore, les responsables d'une troupe de jeannettes américaines, les « *Rosebuds* », auraient décidé de changer de nom sans, ma foi, mesurer les éventuelles conséquences de leur geste. Métaphore contre métaphore, valait-il vraiment la peine de troquer ce nom contre celui de « *Brownies* » (Bates, 1987 : 5) ?

Il apparaît donc évident que Welles maîtrise, jusque dans les moindres détails, chacune des strates de son opération de figurativisation, surtout lorsque l'on sait que *rosebud* était le nom que William Randolph Hearst, ce magnat de la presse qui a servi de modèle au personnage central du film, utilisait dans la vie privée pour parler des parties intimes de sa maîtresse, Marion Davies, une jeune starlette dont Hearst allait essayer, comme Kane avec sa deuxième femme, Susan, de faire une star, mais en vain (Bates, 1987 : 5).

Ce que suggère la métaphore de « *Rosebud* », donc, c'est que le véritable sujet du film de Welles est au fond le rapport à la femme, le rapport à la mère. Tout le film est construit autour de cette perte de la mère, autour de cette pulsion régressive incontrôlable d'un Kane hanté par le désir de retourner dans le sein de sa mère, quitte à ce que





**Figure 2.** Gros plan du traîneau. Tiré du film *Citizen Kane* (1941), d'Orson Welles.  
Photo: Service des ressources pédagogiques, Université Laval.

ce soit par les voies naturelles, par *rosebud* interposé. D'où l'importance de cette figure pour qui essaie de comprendre le film. D'où l'importance aussi de convoquer la psychanalyse qui nous montre le sens de la relation mère-fils et l'incidence de la rupture du cordon ombilical, au sens premier et au sens métaphorique de l'expression.

On sait le choc que peut produire la prise de conscience, par le petit, du leurre de la relation fusionnelle avec la mère. On sait aussi ce que peuvent être les réactions psychiques et psychologiques de l'enfant qui apprend qu'au contraire de ce qu'il croyait depuis toujours, il n'est pas tout pour sa mère. Non seulement le petit Charles Foster Kane a-t-il dû apprendre qu'il n'était finalement qu'un tiers dans ce triangle formé par la famille nucléaire traditionnelle, mais encore doit-il subir les affres du pire affront maternel qui soit: le rejet du rejeton. Non seulement sa mère a-t-elle un autre homme que Charles dans sa vie, mais encore peut-elle se passer complètement de lui, l'envoyer dans une ville étrangère et vivre sans lui. En fait de

castration, on ne saurait faire mieux. D'où ce commentaire d'un critique, Jean Roy, qui analyse la séquence de la séparation :

Par devoir moral, la mère s'est résolue à se priver de son fils, à se mutiler. Il est flagrant qu'il y a castration symbolique dans [le] changement de plan [...] qui, dans le mouvement, nous montre la mère maniant [la] fenêtre à guillotine, changement de plan qui se fait de surcroît de la manière la plus traumatisante pour le spectateur, par un raccord à 180° (1989 : 98).

Peut-être faut-il alors voir le film de Welles, et c'est ce que j'aimerais souligner en terminant, comme une grande métaphore du cinéma lui-même, ou plutôt du dispositif cinématographique qui, comme les réminiscences régressives associées à « Rosebud » chez Kane, fait appel aux pulsions régressives du spectateur et le ramène au temps de son enfance, au temps de la fusion avec la mère. D'ailleurs, *Citizen Kane* nous y invite qui présente la vie de Kane comme enserrée dans une représentation métaphorique du dispositif cinématographique. D'une part, la neige qui remplit notre champ de vision lorsque le petit Kane glisse sur son traîneau dans le Colorado de sa naissance ne rappelle-t-elle pas l'écran de cinéma sur lequel notre regard glisse ? D'autre part, le feu de foyer dans lequel on brûle le traîneau, après la mort du protagoniste, ne rappelle-t-il pas le projecteur qui, lui aussi, s'est nourri des fantasmes investis dans le film (ainsi que dans la métaphore du bouton de rose dont il est le support) ?

En ce sens, je propose de voir le rapport de Kane à sa mère comme une métaphore du rapport du spectateur à l'écran qui, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs (Gaudreault, 1988b), serait lui aussi fondé sur certaines réminiscences du temps de l'enfance. Le régime de consommation filmique serait ainsi conçu qu'il rejetterait métaphoriquement le spectateur dans les bras de sa mère au temps de la consommation lactaire, au temps où, plutôt que d'alimenter sa rétine spectatorielle, il s'abreuvait à la tétine maternelle<sup>7</sup>.

---

7. Comme je l'écrivais dans l'article en question, les analogies entre les deux phénomènes sont fort nombreuses et portent à conséquence : « Comme le petit qui tète, le spectateur ingère le film en contre-plongée [...] Le petit qui tète voit sa mère en gros plan, avec les seins en proéminence. Le spectacle qui lui est alors offert rompt littéralement, nul doute là-dessus, avec son ordinaire [...] la splendeur de ce

Le cinéma, il nous est maintenant permis de le constater, entretient un rapport vraiment privilégié avec la métaphore, ne serait-ce que parce qu'il travaille avec ces objets visuels que sont les images et que les rapports qui sont à la base des métaphores même verbales reposent sur une analogie visuelle. Si, pour arriver à comprendre une métaphore verbale, le lecteur est astreint à changer de registre (à passer du verbal au visuel), pour ce qui est de la métaphore filmique, le spectateur peut généralement rester dans le même code. Cela, je crois, crève les yeux. Buñuel n'avait pas tort qui, pour terminer le prologue de son film hypermétaphorique, nous proposait ce « jeu d'images » (comme on dit « jeu de mots ») horrifiant d'une femme à qui on *crève* ou à qui on *ouvre*, c'est selon et il se peut que l'on se trompe, l'œil.

---

spectacle qui l'éblouit sûrement est équivalente, toutes proportions gardées, à celle qui s'offre au spectateur filmique, tout aussi ébloui par l'écran lumineux. Ne voit-on pas souvent, dans ces cinémas de répertoire à moitié vides, quelques cinéphiles qui, véritablement subjugués par ces taches qui s'agitent sur l'écran, prennent une posture tout à fait isomorphe et équivalente à celle du petit qui, reposant dans les bras de sa mère, lui fait avidement la tétée? Je parle ici de ces spectateurs sans gêne et sans vergogne, dont je suis, qui, profitant de l'inoccupation des sièges devant eux, se calent au maximum dans le leur, après s'être juché les jambes sur la partie supérieure du dossier qu'ils ont devant eux, et qui s'abandonnent, le cou littéralement cassé, au flux des images » (Gaudreault, 1988b: 62).

## Bibliographie

- Bates, Robin (1987), « Fiery Speech in a World of Shadows: Rosebud's Impact on Early Audiences », *Cinema Journal*, 26, 2 (hiver), p. 3-26.
- Chklovski, Victor (1985), *Résurrection du mot*, suivi de *Littérature et cinématographe*, Paris, Gérard Lebovici.
- Gaudreault, André (1988a), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, et Québec, PUL.
- Gaudreault, André (1988b), « Le film, ce lumineux objet du désir », dans Claude Chabot et Denise Pérusse (dir.), *Cinéma et sexualité*, Québec, PROSPEC, p. 52-63.
- Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE.
- Roy, Jean (1989), *Citizen Kane. Orson Welles, étude critique*, Paris, Nathan.